

Aus der alterthumswissenschaft

Otto Jahn


Elizabeth Foundation:
LIBRARY
OF THE
College of New Jersey.
XIV 878.a 15





Aus der Alterthumswissenschaft

Populäre Aufsätze

von

Otto Jahn



Mit acht Tafeln Abbildungen und einigen Holzschnitten

Bonn
bei Adolph Marcus
1868



Dem brüderlichen Freunde

Rudolf Wachsmuth

in Leipzig

gewidmet



Inhalt

Seite.

Bedeutung und Stellung der Alterthumsstudien in Deutschland . . . 1

Eine antike Dorfgeschichte 51

Novelletten aus Apulejus 75

Die hellenische Kunst 115

Die Restitution verlorner Kunstwerke für die Kunstgeschichte 183

Die alte Kunst und die Mode 219

Die Polychromie der alten Sculptur 245

Der Apoll von Belvedere 265

Höfische Kunst und Poesie unter Augustus 283

Die griechischen bemalten Vasen 305

Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer 333

Goethes Iphigenia auf Tauris und die antike Tragödie 353

Bildungsgang eines deutschen Gelehrten am Ausgang des 15. Jahrhunderts 403

Bedeutung und Stellung der Alterthumsstudien in Deutschland.

Dem Land und Volk, welches in einer ununterbrochenen, wenn auch vielfach verdunkelten Tradition überall die Spuren des römischen Alterthums in Sitten und Sprache bewahrt hat, Italien, fiel wie durch natürliche Bestimmung die Aufgabe zu, das unter der Asche des Mittelalters fortglimmende Feuer classischer Kunst und Bildung zur leuchtenden Flamme wieder anzufachen. Der Ruhm, diese Aufgabe mit Bewußtsein ergriffen und mit rastlosem Eifer aufstrebende Männer und Jünglinge zur Lösung derselben begeistert zu haben, schmückt den großen Namen des Francesco Petrarca (1304—1374). Seine dichterische Natur ließ ihn die Schönheit und Fülle der sprachlichen Form, in welcher die römischen Schriftsteller, Virgil und Horaz, Cicero und Livius den Gedanken klar und rein ausdrückten, mit übermächtiger Gewalt empfinden; sie zu erkennen und zu genießen, durch Nachbilden sich anzueignen, schien ihm der höchste Lohn geistiger Anstrengung. Sein Beispiel erweckte Männer wie Giov. Boccaccio (1313—1375), dessen gelehrte Bildung bei den Zeitgenossen kaum weniger Bewunderung fand als seine Novellen, welche seinen Namen unsterblich gemacht haben; wie Giovanni da Ravenna (gest. 1420), an dem Petrarca mit väterlicher Liebe hing, dessen Lehrgabe zündend wirkte. Wir sehen, wie im Laufe des funfzehnten Jahrhunderts die begabtesten Männer im eifrigen Gedränge unter lautem Beifall dem von Petrarca vorgesteckten Ziele zueilen. Lateinisch zu reden und zu

Umgearbeitet nach der bei der Uebergabe des Rectorats am 15. Oct. 1859 gehaltenen Rede (gedruckt in den preußischen Jahrbüchern IV [Berl. G. Reimer 1859]; französisch übersetzt in der revue germanique [Par. 1860 XII p. 168 ff.]).

schreiben gleich den Alten galt als die letzte Aufgabe aller geistigen Bildung; Fürsten und Städte setzten ihren Stolz darin, für den diplomatischen Verkehr in Rede und Schrift des lateinischen Stils mächtige Männer zu besitzen, und machten einander dieselben streitig; die Secretäre der päpstlichen Curie bilden von Coluccio Salutato (1330—1407), Poggio Bracciolino (1380—1459) bis auf die Ciceronianer Pet. Bembus (1470—1547) und Jac. Sadoletus (1477—1547) eine lange Reihe der berühmtesten Stilisten. Auch die mit großem Eifer überall gepflegte Darstellung der Zeitgeschichte eröffnete dem Wetteifer der lateinischen Sprachkünstler ein weites Feld; jeder strebte der Livius seines Staats oder seiner Stadt zu sein. Freilich stand nicht allen die römische Toga zu Gesicht, und mancher vergaß auch wohl über dem Suchen nach classischen Wendungen was die Gegenwart von ihrem Geschichtsschreiber fordert: wohl geprüfte und ungeschminkte Wahrheit. Nicht geringer war die begeisterte Hingabe an die lateinischen Dichter. In den Formen und Farben der augusteischen Poesie fand man für die Gefühle und Empfindungen des Individuums, wie für die großen Ereignisse der Gegenwart und Vergangenheit einen vollkommen befriedigenden Ausdruck, und mit solcher Unbefangenheit ließ man den Zauber der antiken Poesie auf sich wirken, mit solcher Energie errang man Leichtigkeit und Eleganz der Formgebung, daß Dichter und Leser wie in einem natürlichen Element sich frei und behaglich bewegten und in der That eine Nachblüthe classischer Poesie erstand, welche die gleiche Begeisterung wie jene zu verdienen schien. Hinwiederum war die lateinische Sprache auch die am meisten gefürchtete Waffe in der Polemik der Gelehrten, wie der Publicisten; kurz, sie war es, welche die sicherste Anwartschaft auf den Ruhm der Nachwelt gab, und wer sie beherrschte, konnte ehrender Auszeichnung und reichen Lohns gewiß sein.

Aber nicht mühelos war die Freude, welche man im Genießen und Nachbilden der römischen Litteratur empfand. Nur vereinzelte Trümmer des großen Schatzes waren erhalten, und mit einem knappen Besitze begann man die Studien des Alterthums. Um so größer war der Eifer ihn zu erweitern. Auch hier ging Petrarca im Forschen nach Handschriften unbekannt gebliebener Schriftsteller voran; seinem Fleiß im Sammeln und

Abschreiben verdanken wir die Erhaltung mehr als einer wichtigen Schrift. Bald beschränkte man sich nicht auf Italien; mit einem wahren Heißhunger nach neuen Bereicherungen der classischen Litteratur wurden auch die verschollenen Klosterbibliotheken Frankreichs und Deutschlands bis in den dänischen Norden durchforscht, jeder neue Fund um Geld oder durch List, mindestens in Abschriften, gerettet. Manches, das man suchte, blieb Gegenstand frommer Wünsche, ein vollständiger Livius tauchte von Zeit zu Zeit wie eine Seeschlange auf, um immer wieder zu verschwinden; dennoch blieb die Ausbeute beträchtlich, immer neue Schriften wurden aufgefunden, lückenhafte ergänzt, unlesbar gewordene kamen in besseren Exemplaren zum Vorschein. Nicht ohne Mitgefühl kann man der regen Thätigkeit, welche sich hier entfaltet, der lauten, herzlichen Freude, mit welcher jeder neue Fund begrüßt, dem geschäftigen Eifer, mit welchem er in den gelehrten Kreisen mitgetheilt und genutzt wird, zusehen; eine urkundliche Geschichte dieser litterarischen Entdeckungen würde auf die Bestrebungen jener Zeit ein helles Licht werfen, sie würde auch für wichtige Fragen der philologischen Kritik eine bis jetzt schmerzlich vermißte Grundlage bieten. Denn in der Weise, wie die aufgefundenen Schriften verbreitet und zugänglich gemacht wurden, tritt uns eine schwache Seite jener enthusiastischen Beschäftigung mit der alten Litteratur entgegen. Kein Werk eines alten Schriftstellers ist frei von Entstellungen auf uns gekommen, auch die ältesten und besten Handschriften bieten einen durch Nachlässigkeit der Abschreiber, durch Schlimmbesserungen, Zusätze und Verstümmelungen des Schulgebrauchs oder halbgelehrter Liebhaber, durch zufällige Zerstörungen der Zeit vielfach verderbten Text dar, der erst durch kritische Nachhülfe lesbar gemacht werden kann. Von den wesentlichen Erfordernissen methodischer Kritik konnte aber jene Zeit noch keinen Begriff fassen. Es hatte nicht geringe Anstrengung gekostet sich von dem peinlichen Formenzwang der Scholastik, die doch die Geltung einer geistigen Disciplin allein in Anspruch nahm, frei zu machen und zur lebendigen Anschauung der Schönheit in der classischen Litteratur zu gelangen; ganz erfüllt von Bewunderung, nur beseelt von dem Wunsch diese Schönheit zu genießen, suchte man sie da, wo sie Schaden gelitten zu haben schien, auf dem leichtesten und kürzesten Wege wieder her-

zustellen. Im Gefühl, dem Alterthum verwandt und durch bewundernde Hingebung nahe gerückt zu sein, trug man kein Bedenken mit den Werken desselben wie mit eigenen umzugehen, und je liebevoller man sich in dasselbe eingelebt hatte, um so eher konnte es gelingen etwas hervorzubringen, das den Schein des Antiken hatte. Wer daher eine neu aufgefundene Schrift für sich oder für Gleichgesinnte abschrieb, der setzte da, wo er einen Anstoß nahm, das, was seiner Meinung nach der Schriftsteller hatte sagen wollen oder können, ohne Weiteres an die Stelle des ihm mit Recht oder Unrecht Anstößigen und durfte glauben dadurch am besten für das Verständniß und den Genuß des Lesers gesorgt zu haben; wenige Abschreiber waren gewissenhaft oder gedankenlos genug, zu respectiren was ihnen überliefert war. So verbreiteten sich von einer Reihe von Schriftstellern, besonders den vielgelesenen und vielbewunderten, Abschriften, welche durch den täuschenden Schein einer unversehrten Schönheit ein durchaus falsches Bild hervorriefen, das erst wie die willkürliche Uebermalung eines alten Gemäldes weggewischt werden muß, um die zwar verletzten, aber echten Züge des wirklich Ueberlieferten zu erkennen. Wo nun alte Handschriften neben jenen Ueberarbeitungen erhalten sind, da ist uns der belehrende Einblick in die Thätigkeit jener Restauration ohne Schaden für die Ausübung einer durch strenge Schulung bescheidner gemachten Kritik gestattet, allein nicht selten wurden zum schweren Schaden der Classiker die echten, wenn auch entstellten Urkunden vor den lesbaren Abschriften vernachlässigt und fielen der Vernichtung anheim.

Wie aber ein wahres Genießen der alten Litteratur ohne ein Verstehen derselben nicht denkbar war, so bemühte man sich bald mit Eifer auch dieses von allen Seiten zu fördern. Ueberall, auch wo keine Universitäten waren, wurden Lehrstühle für die Erklärung classischer Schriftsteller errichtet, für die man durch Belohnungen und Ehrenbezeugungen ausgezeichnete Männer auf bestimmte Zeit zu gewinnen suchte. Von Stadt zu Stadt wanderten die Gelehrten und waren sicher zahlreiche und dankbare Zuhörer zu finden, ihre Vorträge, besonders über die römischen Dichter, wurden eifrig nachgeschrieben und verbreitet, später auch theilweise gedruckt. Unverkennbar ist in diesen weitläufigen Commentaren die Sorgfalt, mit der man darauf ausging Sinn und

Ausdruck im Einzelnen zu klarem Verständniß zu bringen, sodann auch die Sitten und das Leben der Alten anschaulich zu machen, aus denen ihre Schriftwerke hervorgegangen sind; deutlich verfolgt man, wie der Kreis der Lectüre sich erweitert, wie das Wissen ausgebreiteter, klarer und sicherer wird, und allmählich eine Summe von Kenntnissen und Anschauungen, als Grundlage und Voraussetzung des Verständnisses der alten Schriftsteller, sich als ein Gemeingut verbreitet.

Unabweislich führt die Beschäftigung mit der römischen Litteratur den Blick auf die griechische, und schon Petrarca empfand das tiefe Bedürfniß griechisch zu lernen; zwar sollte er das gelobte Land seiner Sehnsucht nicht selbst betreten, aber er glaubte schon einen Blick in dasselbe zu thun, wenn er einen griechischen Homer und Plato sein nennen und betrachten konnte. Seine Anregung blieb auch hier nicht ohne Erfolg. Schon Boccaccio fand, wenn auch mangelhaften Unterricht im Griechischen. Aber dann reisten strebsame Italiener wie Guarino (1370—1460) und Franc. Filelfo (1398—1481) nach Griechenland, um griechisch zu lernen und Handschriften heimzuführen; byzantinische Gelehrte, Manuel Chrysoloras (gest. 1415), Theodoros Gaza (gest. 1478), Georgios Trapezuntios (1396—1483) kamen seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts nach Italien und durften es als hohe Gunst gewähren, im Griechischen zu unterrichten. Umgab sie schon das Vorrecht der griechischen Geburt mit einem Nimbus, so konnten sie im Besitze der lebendigen, wenn auch sehr verkümmerten, doch nie ganz unterbrochnen Tradition, welche in den byzantinischen Schulen an einem beschränkten Kreise classischer Autoren das Verständniß der Sprache und der Schriftsteller bewahrt und erzogen hatte, den italienischen Autodidakten imponiren und namentlich eine Disciplin der Grammatik begründen, welche auf die Behandlung der lateinischen Sprache zurückwirkte und bis in neuere Zeiten ihren Einfluß geltend gemacht hat. Nachhaltiger wurde der Einfluß griechischer Geistlicher, welche beim Concil zu Ferrara (1438) zugegen waren, und nach der Eroberung von Constantinopel (1453) wurde Italien die Zuflucht gelehrter Griechen, welche als Lehrer und Abschreiber thätig die Kenntniß griechischer Sprache und Litteratur verbreiteten. Sie entzündeten eine neu aufflammende Begeisterung; das

Studium des Plato und der Platoniker rief zwar eine leidenschaftliche Polemik gegen die Aristoteliker hervor, welche in gehässige Zänkereien ausartete, gab aber den geistigen Bestrebungen eine neue, eigenthümliche, auch die Gemüther tief bewegende Richtung. Die durch Cosmo von Medici gegründete platonische Akademie in Florenz feierte unter Marsilio Ficino (1433—1493) platonische Gastmäler; nicht allein für eine Geist und Gemüth erhebende Philosophie hoffte man hier neubelebende Impulse zu gewinnen, excentrische Geister wie Gemistios Plethon (gest. 1461) konnten wähnen von hier aus eine neue Weltreligion entstehen zu sehen. Tommaso Parentucelli (geb. 1398), der in bescheidener Stellung als eifriger Humanist thätig gewesen war, gab als Papst Nicolaus V (1447—1455) den lateinischen Studien durch die mit systematischem Eifer verfolgte Aufgabe, die wichtigsten griechischen Schriftsteller zu übersetzen, eine unmittelbare Anregung, ihre Kräfte im erneuten Wetteifer mit der in anderer Weise vollendeten Darstellung der Griechen zu üben und zu stärken. Auch diese Thätigkeit, welche eine geraume Zeit die besten Kräfte in Anspruch nahm, erwarb sich zwar das unzweifelhafte Verdienst nähere Theilnahme an griechischer Litteratur in weiten Kreisen zu verbreiten, ihre eigentliche Wirksamkeit aber war die, daß sie den Weg zu gründlicher Beschäftigung mit den Griechen selbst bahnte. Erst allmählich konnte die Vertrautheit mit der griechischen Litteratur gewonnen werden, welche derselben ihren wahren Einfluß sicherte, indem sie eine neue Welt genialer Kunstschöpfungen eröffnete, zu deren Verständniß alle bisherigen Bestrebungen nur wie eine Vorbereitung erschienen, deren richtige Würdigung dann auch auf das römische Alterthum ein ungeahntes Licht fallen ließ. Gewannen auf solche Weise die Anschauungen, die Kenntnisse und Fertigkeiten an Fülle und Sicherheit, so wurde auch die Methode befestigt, indem sie sich an einem neuen umfassenden Stoffe bewähren mußte, der fortwährend zu neuer Vergleichung und Prüfung aufforderte; und da die griechische Sprache und Litteratur die unmittelbare Nachbildung um vieles schwerer machten als die römische, so ergaben sich hier sehr bald ganz andere Aufgaben und Gesichtspunkte, welche der wissenschaftlichen Forschung zum großen Theil förderlicher waren als jene Versuche der Reproduction.

Nur mit einem Worte sei auf den unerhörten Vorschub hingewiesen, den diesen Studien die Buchdruckerkunst leistete, welche von Deutschen nach Rom (1464) und anderen Städten Italiens gebracht, rasch sich ausbreitete und lange Jahre hindurch vorzugsweise den classischen Studien diente. Die glänzenden Namen der Manutius (1449—1597) und Junta (1497—1625), auf welche Venedig und Florenz stolz sind, gehören einer langen Reihe hochverdienter Buchdrucker an, die sich um Ausbildung der Typographie und die allgemeine Verbreitung der classischen Litteratur gleich große Verdienste erworben haben. Wie man einst mit unermüdetem Eifer den Handschriften nachspürte und Schriftsteller auf Schriftsteller an's Licht zog, so suchte man jetzt durch den Druck zum Gemeingut zu machen, was nur dem Bereich der alten Litteratur angehörte; gar manche Schriften haben jene Ehrenmänner zum Druck befördert, die später selten oder nie wieder gedruckt worden sind. Zwar wurde bei der raschen Vervielfältigung der Autoren nur allzuoft versäumt die besten Quellen zu Rathe zu ziehen; eine schlechte Handschrift wurde abgedruckt, um die bessere vor dem Schmutz der Druckerei zu bewahren; auch waren leichtfertige und willkürliche Revisoren und Correctoren schon damals häufiger als gewissenhafte, so daß viele unzuverlässige Texte in die weite Welt hin verbreitet wurden: allein von unberechenbarem Einfluß war die Anregung für Viele, denen vorher der Zugang zu der alten Litteratur verschlossen blieb, nun des leicht erworbenen Schatzes sich zu freuen. Als die ersten Aldinen in bequemem Octavformat, das einen anderen Gebrauch der Bücher als zu mühseligem Studiren anzeigte, nach Basel kamen, da umdrängten die Käufer den Frachtwagen, fragten nur: was kostets? und katzbalgten sich noch um die Bücher.

Aber die Litteratur war nicht das einzige Vermächtniß des Alterthums. Frühzeitig fing man an auch auf die unmittelbaren Zeugnisse zu achten, welche es hinterlassen hat, man suchte Inschriften auf, schrieb sie ab und erweiterte durch Reisen und gegenseitige Mittheilungen diese Aufzeichnungen; man sammelte Gemmen und Münzen, welche durch Bilder und Beischriften das Alterthum veranschaulichten, und begann den erhaltenen Resten der Baukunst Aufmerksamkeit zu schenken. Ein enthusiastischer Dilettant, Cyriacus von Ancona (1391—

nach 1449), brachte auf seinen Reisen durch Italien, Griechenland und den Orient Alterthümer, Zeichnungen, Beschreibungen und genau geführte Tagebücher mit heim; Niccolo Niccoli (1364—1437) war glücklich, wenn er nicht nur seine Bibliothek mit Handschriften, sondern auch sein Zimmer und seine Tafel mit antiken Kunstwerken und Gefäßen schmücken konnte. Poggio ging den Spuren des alten Roms nach, sammelte Münzen und Büsten und legte eine Sammlung von Inschriften an, welche von Hand zu Hand gehend, den Grundstock der durch nachfolgende Epigraphiker stetig vermehrten Inschriftensammlungen bildete; und allmählich, als die Theilnahme und das Verständniß des Alterthums eine gewisse Ausdehnung und Sicherheit erreicht hatte, öffnete auch die Erde ihren Schooß und gab der überraschten Welt die Werke der bildenden Kunst zurück, welche sie vor der Zerstörung geborgen hatte. Mit gleichem Eifer wie einst nach Handschriften wurde nun nach Kunstwerken gesucht, die seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in staunenswerther Anzahl zum Vorschein kamen und eine neue Welt antiker Schönheit offenbarten. Noch unmittelbarer als bei den Werken der Litteratur schien man hier zum enthusiastischen Genuß des Schönen aufgefordert. Hatten die Kunstwerke einst den Tempeln und Wohnungen, Plätzen und Straßen zur Zierde gedient, so wurden sie auch jetzt wieder zum Schmuck der Paläste und Villen verwendet; und wie man die Schriftsteller nach Gutdünken änderte, um im Genuß des Lesens nicht gestört zu werden, so ergänzte man die meistens verstümmelt an's Licht gezogenen Statuen, um nur die Freude an den schönen Formen nicht zu beeinträchtigen, unbekümmert, ob man das Wahre traf und ob man nicht die Spuren des Rechten vertilgte. Zwar schöpfte vor Allem die wiederbelebte, in voller Kraft erblühende, bildende Kunst aus dieser neu aufsprudelnden Quelle unmittelbare Erfrischung, allein auch der Wissenschaft führte sie neue Belebung zu. Ein voller Genuß war hier wiederum nicht möglich ohne Verständniß; dieses aber war nur bei dem Alterthumskundigen zu suchen, der seinerseits in den Kunstwerken mannichfaltige Belehrung und vielfache Anregung fand. Denn welcher Begabte, dessen Geist und Phantasie durch die antike Poesie gebildet war, konnte von dem Hauche der antiken Kunst berührt werden, ohne ihre innere Verwandtschaft zu ahnen und

das Bedürfniß zu fühlen, beide zum vollkommenen Bilde der antiken Schöpfungskraft zu vereinigen?

So fügte man aus den großartigen Trümmern des Alterthums, welche eine rastlose Thätigkeit entdeckt und gesammelt hatte, ein prächtiges Gebäude zusammen, in dem man wie im eigenen Besitz mit Behagen wohnte; man schuf sich ein neues Alterthum, in welchem man lebte. Kein Ueberrest jener Vergangenheit, nach dem man nicht begierig griff, ihn zu untersuchen und aufzuputzen, um sich daran zu erfreuen, ihn sich anzueignen, um daran seine Kraft zu üben, und dadurch wo möglich den Alten gleich zu werden. Nur dieser liebenden Hingebung, dieser uneingeschränkten Bewunderung für Alles, was den Griechen und Römern entstammte, war es möglich, mit Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten einen verhältnißmäßig sehr großen Theil aller Ueberreste des Alterthums zu sammeln, zugänglich zu machen und mit Geist und Sinnen so zu durchdringen und sich so zu eigen zu machen, daß Genuß und Nachbildung möglich wurde. Und dies ist es, was wir als den in der Weise nicht wieder erreichten, eigenthümlichen Vorzug der ersten Jahrhunderte der Alterthumsstudien anzuerkennen haben.

Trotz aller Anstrengung und Arbeit, welche erforderlich war die ungeheure Masse zu bewältigen und zu freiem, geistigem Eigenthum zu machen, war doch diese Besitzergreifung und Aneignung ohne eigentlichen Kampf vollzogen. So nahe verwandt fühlten sich die Italiener den Römern, so lebhaft empfanden sie den Stolz dieser Nachkommenschaft, so mächtig war der Drang der Zeit nach Freiheit im Gebrauch geistiger Kraft und im Genuß geistigen Schaffens, daß die Träger mittelalterlicher Bildung fast ohne Widerstand zurückwichen. Die Kirche aber, von welcher man Einsprache gegen eine Wiedererweckung des Alterthums erwarten konnte, ließ gewähren, weil sie sich nicht angegriffen sah. Mochten auch aus der Beschäftigung mit den Alten Erzeugnisse der Frivolität wie der Hermaphrodit Ant. Beccadellis (1394—1471) oder Poggios Facetien hervorgehen, mochten manche Gelehrte unchristliche Anschauungen und Gesinnungen hegen, mochte der erste Grammatiker Lorenzo Valla (1407—1457) seine Kritik auf das neue Testament und gegen die Schenkungsurkunde Constantin's richten, mochten Andere die neu-

geschärften Waffen auch gegen die Unwissenheit und Sittenlosigkeit des Clerus wenden, — es waren Ausschreitungen Einzelner, die Kirche blieb unangetastet auch von denen, die neben ihr hergingen. Das ganze Treiben sah man als ein Leben des Geistes in einer anderen Welt an, wie es dem Dichter zu führen gestattet ist, ein Heidenthum der Phantasie schien ungefährlich, und den glänzenden Schmuck, welchen feinere Geistesbildung, Geschmack an Litteratur und Kunst dem Leben gab, mochten Geistliche so wenig entbehren als Weltliche. Gewiß zeugt es von einer edlen Liberalität, die Beschäftigung mit alter Litteratur und Kunst als einen Vorzug geistiger Begabung und hoher Stellung zu betrachten, und ausgezeichneten Männern zuzugestehen, im Genießen des Schönen die höchste geistige Befriedigung zu finden: eine Schwäche war es, daß man diesen Genuß des Schönen über die Erkenntniß des Wahren setzte, daß man zu einer Zierde Bevorzugter machte, was Allen geistige Freiheit und Bildung zu verleihen fähig und bestimmt war. Nur die Kraft einer hohen Begeisterung konnte die Alterthumsstudien wie im Fluge freischwebend erhalten — und mit Staunen ermessen wir die Zeit, während welcher sich diese Kraft bewährte —; als sie abnahm, mußte es um so stärker hervortreten, daß denselben der rechte feste Boden nicht bereitet worden war.

Der stets anwachsende Stoff machte Genuß wie Verständniß beschwerlicher, der im ersten Anlauf rasch gemachte Gewinn erwies sich nicht immer als sicher, man mußte sich bemühen, von der Oberfläche in die Tiefe zu dringen, ein Zweifel rief den andern, jede Frage eine neue hervor; war man anfangs darauf aus gewesen sich des Ganzen zu bemächtigen, so gewahrte man nun, daß das Einzelne gründlicher Erforschung bedürfe, und wandte sich sorgsamer Detailforschung mit verdoppeltem Eifer zu. Allein an dieser sich zu betheiligen, gewährte denen keine Befriedigung, welche einen leichten Genuß suchten, den sie noch am ehesten in der zierlichen, aber mehr und mehr inhaltslosen Stilistik der Ciceronianer fanden; von der philologischen Arbeit zog sich das allgemeine Interesse zurück, und allmählich fiel das den Gelehrten als wenig beneidete Aufgabe zu, wonach früher die Gebildeten gestrebt hatten. Daß die so entstehende, eigentlich philologische Technik und Methode, von welcher Angelo Poliziano (1454—

1494) das erste bedeutende Beispiel gab, auch noch in Italien eifrige Förderung fand, davon legen die auf eine allseitige Erforschung handschriftlicher, inschriftlicher, monumentaler Hülfsmittel gegründeten Leistungen des unermüdeten Handschriftenforschers und sorgsamen Erklärers Pietro Vettori (1499—1585), des vielseitigen Sammlers und Kritikers Fulvio Orsini (1529—1600), des um Cicero verdienten Paolo Manuzio (1512—1574), des gründlichen Alterthums- und Geschichtsforschers Carlo Sigoni (1523—1584) vollgültiges Zeugniß ab. Namentlich blieb Rom durch die unerschöpfliche Fülle der Hülfsmittel, welche es der Anschauung und dem Studium durch Monumente und Sammlungen aller Art darbietet, wie durch die Macht der Tradition ein Mittelpunkt philologischer Studien. Manche Zweige derselben, die Topographie, welche von der Untersuchung der Baulichkeiten fast nothwendig auf die Betrachtung jeglicher Art von Monumenten leitet, die Epigraphik, zu welcher der Alterthumsforscher auf jedem Spaziergang hingeführt, durch jede neue Ausgrabung angereizt wird, waren naturgemäß an den Boden der ewigen Stadt gewiesen. Leider verführte die unübersehliche Fülle des stets neu zuströmenden Materials einen geschickten Architekten Pirro Ligorio (gest. 1583) durch weitgreifende Fälschungen und Interpolationen, die mit unbedingtem Vertrauen aufgenommen und fortgepflanzt wurden, den ganzen Bestand der epigraphischen Tradition unsicher zu machen, der Forschung großen Schaden und der Kritik unsägliche Arbeit zu bereiten. An den römischen Studien aber betheiligten sich nicht allein Italiener, zum großen Theil wurden sie dort von Fremden, welche die geistliche Hauptstadt hingezogen hatte, gepflegt: Marc. Ant. Muret (1526—1585), der feine Stilist und Exeget war Franzose, der Jurist und Numismatiker Ant. Agostino (1516—1586) und der Antiquar Petr. Ciacconius (1525—1581) Spanier, der Kritiker Ach. Statio (1524—1581) Portugiese. Im italienischen Volke hatten die Studien keine Wurzel geschlagen, es fehlte am Nachwuchs, und so schrumpfte auch die Disciplin ein, die Gesichtspunkte wurden enger, die Kenntnisse dürftiger, nur die unmittelbare Anschauung der unvergänglichen Spuren antiker Kunst und Bildung ließ das Interesse daran nie ganz untergehen.

Die oft gemachte Beobachtung, wie die großen Aufgaben

des Menschengeistes **von Geschlecht zu Geschlecht**, von **Volk zu Volk wandern**, um immer wieder mit frischer Kraft ergriffen und ihrer Lösung näher geführt zu werden, wiederholt sich auch auf diesem Gebiet. Es würde zu weit führen, die Philologie, nachdem sie sich zu einem Fachstudium herausgebildet hatte, auf ihren Wanderungen im Einzelnen zu begleiten. In merkwürdiger Weise bezeichnen die erlauchten Namen der beiden Scaliger (Jul. Cäs. 1484—1558, Jos. Just. 1540—1609) den raschen Durchgang, welchen die philologischen Studien von Italien aus durch Frankreich nahmen, das in dem angesehenen Juristen Guil. Budé (1467—1540) den ersten bedeutenden Vertreter derselben aufzuweisen hat. War der feine und scharfe Geist der Franzosen, ihre leichte Beweglichkeit vorzüglich geeignet, die Kritik zu schärfen, deren sichere Handhabung zu erlangen vor Allem Noth that, so gab die tief eingreifende Betheiligung ausgezeichneter Juristen, wie Jac. Cujas (1522—1590), Franc. Hotmann (1524—1590), Barn. Brisson (1531—1591), Pierre Pithou (1539—1596) dem Studium des Alterthums eine eigenthümliche Richtung. Gelang es der Jurisprudenz durch die neugewonnene Anschauung des römischen Alterthums und durch die Anwendung philologischer Texterklärung sich das Netz mittelalterlicher Tradition abzustreifen, zu den echten Quellen des römischen Rechts zurückzukehren, aus ihnen dasselbe wieder herzustellen, so ist dieser Gewinn der Philologie reichlich zu gut gekommen. Die Natur der juristischen Aufgaben drängte zu klarer Auffassung, scharfer Begriffsbestimmung, strenger Behandlung und befestigte dadurch die Methode. Aber auch die gesammte Auffassung des Alterthums, nur zu leicht geneigt sich mit allgemeinen, poetisch-phantastischen Bildern zu genügen, wurde dadurch ernüchtert und auf einen Punkt geleitet, von dem aus eine lebendige und sichere Anschauung des wirklichen antiken Lebens in einer geistig wie praktisch gleich bedeutenden Richtung zu fassen war. So wurde die innige Verbindung der Jurisprudenz mit der Philologie Grundlage der wahren Methode für beide Disciplinen und ist es geblieben bis auf den heutigen Tag. Unter den trefflichen Männern, die mit Geist und Scharfsinn an der Ausbildung der philologischen Disciplin nach verschiedenen Richtungen arbeiten, einem Jean Dorat (1506—1588), Adr. Turnebe (1512—1565), Den. Lambin (1520—

1572), Josias Mercier (gest. 1628), zeichnet sich als Typus echt französischer, geistreicher Lebendigkeit und praktischer Regsamkeit Henri Estienne (1528—1598) aus. Dieser Sprößling eines gelehrten Buchdruckergeschlechts, dessen Glieder man wie die fürstlichen Familien zu zählen pflegte, hat für eine ganze Schaar der bedeutendsten Autoren durch die Ausgaben, welche er, gelehrter Herausgeber und Buchdrucker in einer Person, besorgte, den Text festgestellt, welcher bis in die neueste Zeit als Vulgate zu gelten pflegte; fast keine ist ohne neue Hülfsmittel, welche er auf seinen vielen Reisen unermüdlich herbeischaffte, keine ohne eigne, meist rasch hingeworfene, aber stets geistreiche und anregende Bemerkungen und Aufsätze geblieben. Sein großes griechisches Wörterbuch, ein staunenswerthes Werk des Fleißes und der Forschung, das allein seinen Namen unvergänglich macht, legte zur sicheren und umfassenden Erkenntniß der Sprache den festen Grund, auf welchem die vorschreitende Wissenschaft sicher fortbauen konnte. Confessioneller Hader trieb ihn aus seinem Vaterlande, das auch Isaac Casaubonus (1559—1614), Joseph Scaliger, später Claude Saumaise (1588—1653), von sich wies, Männer, welche durch Genialität, Forschersinn und Gelehrsamkeit die Alterthumskunde in Frankreich der höchsten Blüthe entgegenzuführen berufen schienen. Dort haben die hugenottischen Kämpfe in ihrem Verlauf die eigentlich philologischen Studien zerstört. Zwar nahmen die Jesuiten, um sich auch auf diesem Gebiet den überall angegriffenen Gegnern gewachsen zu zeigen, dieselben auf, und Gelehrte wie Jac. Sirmond (1559—1651), Den. Petau (1583—1652) haben sie durch Leistungen gründlicher Gelehrsamkeit gefördert; allein sie ließen sie fallen, als sie derselben nicht mehr als einer Waffe bedurften. Zwar fehlt es auch später nicht an scharfsinnigen Kritikern wie Franc. Guiet (1575—1655), Tannegui Lefevre (1615—1720), an gründlichen Forschern wie Henri Valois (1603—1676), Eg. Menage (1613—1692), Dan. Huet (1630—1721), Ch. du Cange (1610—1688); Numismatiker und Antiquare wie Jean Foy Vaillant (1632—1724). Jac. Spon (1647—1685), Bernh. de Montfaucon (1655—1741) haben ernstlich angeregt und dauerndes geleistet; allein es waren dies nur vereinzelte Erscheinungen. Die Philologie als Wissenschaft hatte nicht Wurzel gefaßt, nicht die prunkenden Ausgaben castrirter

Schriftsteller für den Dauphin (1672), nicht die Gündung der Akademie um lateinische Inschriften classisch zu stilisiren (1676) gaben derselben festen Boden, in den Schulen verkümmerte das Studium des Alterthums zu einem dürftigen Bestandtheil einer formalen Bildung.

Als die Stadt Leyden zum Lohn für die heldenmüthige Tapferkeit, mit welcher sie die spanische Belagerung ausgehalten hatte (1575), sich die Gründung einer Universität erbeten hatte, krönte man die neue Stiftung, indem man Jos. Scaliger (1594) berief. Durch die Ueberlegenheit einer genialen Natur und die ausgedehntesten Studien auf den verschiedensten Gebieten hatte Jos. Scaliger (1540—1609) eine umfassende Anschauung des ganzen Alterthums gewonnen, wie kein Gelehrter vor ihm. Von diesem Standpunkte erkannte er die Aufgaben der Philologie mit klarem Blick, drang in Gebiete der sprachlichen und sachlichen Philologie ein, welche bis dahin fast unbeachtet geblieben waren, und wies durch eigenthümliche Forschungen und neue Entdeckungen der kommenden Generation die Wege. Anziehend durch die Originalität seiner Darstellung, auch als Dichter und Uebersetzer in beiden Sprachen, durch die Schlagfertigkeit seiner Methode, leistete er als Meister, was die Besten seiner Zeitgenossen, ein Wilh. Canter (1542—1575), Jan. Dousa (1545—1604), Just. Lipsius (1547—1606) im Einzelnen vermochten. Nicht allein in der Kritik und Erklärung der alten Schriftsteller, in der Aufhellung schwieriger Fragen der Litteratur und Alterthümer schuf seine glänzende Combinationsgabe, sein durchdringender Scharfsinn, verbunden mit einem staunenswerthen Gedächtniß und dem Fleiße des Genies, überraschende Aufklärung und fruchtbare Anregung auch da, wo Kühnheit und Raschheit ihn fehlgreifen ließen, im Irrthum den Denkenden fördernd. Seine grundlegenden Forschungen über die Chronologie, angeregt durch die Einführung des gregorianischen Kalenders, eröffneten den Blick in eine zusammenhängende geschichtliche Entwickelung, seine an die Restitution des Varro und Festus geknüpften Erörterungen über die ältere lateinische Sprache und Poesie wiesen auf die geschichtliche Auffassung der Sprache, auf die Aufgabe aus den zerstreuten Trümmern ein Bild der alten Litteratur herzustellen hin: es war der Zug seines großen Geistes, überall den Zusam-

menhang, welcher das Einzelne zu einem Ganzen vereinigt, zu erkennen, das Alterthum in seiner Totalität nachschaffend wiederzugewinnen. Nicht minder als durch seine Schriften, welche keineswegs das volle Maaß seines Wissens und Könnens bieten, wirkte er durch seine große und edle Persönlichkeit. Cujas erkannte schon den jungen Gelehrten als ebenbürtig an, Casaubonus hing an ihm mit verehrender Bewunderung, alles sah empor zu dem hochfliegenden Aar, von nah und fern begehrte man Rath und Unterweisung, um ihn sammelte sich ein Kreis von begeisterten Jüngern, welche von ihm ohne eigentlichen Unterricht angeregt und berathen, seinem Vorbild nacheiferten. Auch mittelmäßige Naturen wußte er zu heben, das große Werk der lateinischen Inschriftensammlung führte Jan. Gruter (1560—1627) nach Scaligers Plan und unter seiner Betheiligung aus; an seine Genialität und Vielseitigkeit reichten selbst die Begabtesten nicht.

Der Aufschwung aller Kräfte, welchen der Kampf um die Freiheit und die staatliche Existenz in Holland hervorrief, belebte damals auch die philologischen Studien in eigenthümlicher Weise; wiederum wurde philologische Bildung das Kennzeichen höheren Strebens, lateinische Rede und Schrift hatte politische Bedeutung, und lateinische Poesie galt als Nationalpoesie, wie dieses in Hugo Grotius (1583—1645) in eigenthümlicher Weise sich ausspricht. Allein mit dem Nachlassen dieser Kraft nimmt auch die holländische Philologie eine mehr materielle Richtung. Die grammatisch kritische Behandlung der römischen Schriftsteller, von Joh. Fr. Gronouw (1611—1671), dem feinsten Kenner der lateinischen Prosa, und Nic. Heinsius (1620—1681) der unglaublichen Fleiß im Handschriftenvergleichen und eine stets bereite Erfindsamkeit den Dichtern zuwandte, mit gründlicher Einsicht in die Sprache und Ausdrucksweise und sicherem Scharfblick meisterlich geübt, verfällt allmählich einem geistlosen Mechanismus, der im Anhäufen von Parallelstellen, von Beispielen für untergeordnete Beobachtungen der Phraseologie sich genügt. Die Alterthumskunde artet nach Joh. Meursius' (1579—1639) Vorgang in ein äußerliches Zusammenordnen von Beweisstellen aus; klar blickende Geschichtsforscher wie Jac. Perizonius (1651—1715), Gelehrte, die neben der Mühsal des Sammelns auch die Arbeit des Denkens nicht scheuten, wie Joh. Gerh.

Vossius (1577—1649), werden Ausnahmen. Eine falsche Vorstellung von Fleiß und Genauigkeit führte immer tiefer in unfruchtbare Kleinigkeitskrämerei und leeren Citatenprunk hinein, für welche wie für den davon unzertrennlichen unmanierlichen Handwerkszank der Name der Burmanns (1668—1741; 1714—1778) typisch geworden ist.

Deutschland hatte die Alterthumsstudien frühzeitig aufgenommen und gepflegt. Als der erste belebende Frühlingshauch über die Alpen drang, da war schon von treuer Hand das rauhe Erdreich mit der Pflugschaar bearbeitet, welches das Saatkorn aufnehmen und zum Keimen bringen sollte. Nicht Begeisterung für die Schönheit der Form, nicht Verlangen nach geistigem Genießen erweckte den Sinn der Deutschen zu regerem Leben, sondern das Gewissen mit seiner unabweislichen Forderung recht zu denken und recht zu handeln. Der einmal erkannten Pflicht zu genügen, fingen fromme und ernste Männer, namentlich die von Gerhard v. Groote (gest. 1384) gestiftete Brüderschaft des gemeinsamen Lebens, in den Niederlanden und Westphalen wie am Oberrhein das Gebäude vom Grund an, mit der Erziehung. Die Jugend sollte in strenger Zucht unterwiesen werden, klar zu denken, richtig das Gedachte auszudrücken, durch geistige Uebung tüchtig werden, nützliche Kenntnisse zu erwerben und anzuwenden; auf dem kürzesten und einfachsten Wege sollte das erreicht werden. Es gab aber keinen anderen, als durch die spärlichen Trümmer des classischen Alterthums, welche man aus dem Wust und Schutt der mittelalterlichen Scholastik an's Tageslicht ziehen konnte. Das gelang nicht ohne harten Kampf mit den Hütern und Wächtern dieser Scholastik, mit der Geistlichkeit, deren Schäden und Gebrechen aufgedeckt und angegriffen wurden. Kein schimmernder Glanz, keine lohnende Gunst ehrte und förderte dieses Streben nach Wissenschaft und Sittlichkeit, der eigenen Kraft vertrauend schritt man ruhig vorwärts. Die Schulen — hochberühmt waren Deventer und Schlettstadt — füllten sich und verbreiteten strebsame Männer durch Deutschland, die in mannichfach sich unter einander berührenden Kreisen zusammenhaltend für die gemeinsame Sache wirkten. Nachdem aber erst ein geistiger Verkehr mit Italien durch Rud. Agricola (1443—1485), durch Rud. v.

Langen (1440—1519) und andere angeknüpft war, bemächtigte man sich mit Eifer der neuen Hülfsmittel, man lernte die lateinische und bald auch die griechische Sprache gründlich verstehen und nachbildend gebrauchen. Von Conr. Celtes (1459—1508), der ganz Deutschland mit dem Netze einer Societät für classische Litteratur überziehen wollte, bis auf Nic. Frischlin (1547—1590) und Friedr. Taubmann (1565—1613), hat es in Deutschland nicht an Männern gefehlt, die sich in classischer Poesie übten, Eoban Hesse (1488—1540), Jac. Micyllus (1503—1558), Pet. Lotichius (1528—1560), Paul Melissus (1539—1602) konnten sich auf jedem Parnaß sehen lassen, und Lor. Rhodomannus (1546—1606) suchte als griechischer Dichter seines Gleichen. Auch an Feinheit und Geschmack in der Kunst des Uebersetzens und Darstellens durften deutsche Gelehrte sich den besten Italienern kühn zur Seite stellen. Unsere Zeit, im Genuß und vollen Bewußtsein der nationalen Litteratur, übersieht die Verdienste einer Vergangenheit, welche im erfolgreichen Ringen mit fremden Sprachen den Weg zur Herrschaft über die eigenen hinweg bahnte. Auch in Deutschland feierte die alte Litteratur ihr Auferstehungsfest, allgemein verbreitete sich das Streben nach antiker Bildung, die Freude an deren Besitz, und jeder Gewinn, den sie brachte, wurde treulich der Schule zugeführt. Erblühte hier gleich kein behaglich heiteres Genußleben in Wissenschaft und Kunst, so wurden dem einmal begonnenen Kampfe gegen Unwissenheit und Unsittlichkeit die scharfen Waffen der überlegenen Bildung und Formgewandtheit bereitet. Wie auf einem Kreuzzug für die classische Bildung ziehen die Poeten und Humanisten umher, halten Vorlesungen über alte Schriftsteller und tragen ihre Gedichte vor, hier mit lautem Beifall empfangen, dort mit Mühe einen Platz gegen die Scholastiker sich erkämpfend. Und als von Köln der schmähliche Angriff der Dominicaner unter Pfefferkorns Vortritt den ehrwürdigen Joh. Reuchlin (1455—1522) bedroht, der sich rühmen durfte, Deutschlands erster Lehrer im Griechischen und im Hebräischen zu sein, da schaaren sich um den Altmeister zum Kampf für die classische Bildung, der zum Kampf um die geistige Freiheit wird, die erleuchteten Männer der Wissenschaft. Unter ihnen stand durch Feinheit, Geschmack und Gewandtheit in der Aneignung und Anwendung dieser classischen Bildung, leider auch

durch Egoismus, Eitelkeit und Zweizüngigkeit den begabtesten Italienern Niemand näher als Erasmus (1467—1536). Er verstand die Schwächen seiner Zeit und wußte die Waffen der Gelehrsamkeit meisterhaft zu führen, aber ihm fehlte der Muth der ehrlichen Ueberzeugung; er konnte anregen und noch besser aufregen, aber er hatte nicht die Entschlossenheit der Consequenz. Und dennoch hat er mit allen seinen Schwächen und wohl zum Theil durch dieselben einen unberechenbaren Einfluß auf das Durchdringen der classischen Bildung gehabt, wie ihn der ritterliche Vorkämpfer derselben, der gekrönte Dichter Ulrich von Hutten (1488—1523) nicht errungen hat. Aber hatten italienische Gelehrte in giftigen Invectiven alle Kunst der Darstellung zu gegenseitiger Schmähung entwürdigt, so entschied hier die Meisterschaft der Satire den Sieg der Bildung, die Briefe der Dunkelmänner (1516—1517) vernichteten durch ihren zerschmetternden Spott den Scholasticismus vollständig.

Während die deutsche Philologie auf dem Kampfplatz muthig stritt, war sie nicht minder rüstig und ehrenhaft daheim in der Werkstatt mit der stillen Pflege der Wissenschaft beschäftigt. Werthvolle Handschriften wurden hervorgezogen und benutzt, die alten Schriftsteller mit kritischer Sorgfalt revidirt und ihr Verständniß gefördert; was die Officinen der Froben von Basel (1460—1527), Commelin in Heidelberg (1560—1598) Wechel in Frankfurt (1573—1600) für die Verbreitung correcter Ausgaben geleistet haben, stellt sie den Manuziern und Estiennes an die Seite, und die Gelehrten, welche oft unter dem bescheidenen Namen eines Correctors ihnen ihre Thätigkeit widmeten, Sigm. Gelenius (1477—1554), Beat. Rhenanus (1485—1547), Sim. Gryneus (1493—1541) Wilh. Xylander (1532—1576), Fr. Sylburg (1536—1596), Dav. Höschel (1556—1617), haben durch sorgsamen Fleiß manchen Schatz geborgen, der später verschollen ist, und durch ihre Leistungen einen ehrenvollen Namen erworben. Theilt aber die deutsche Philologie diese und verwandte Bestrebungen und Erfolge mit der italienischen und französischen, so ist dagegen ihr eigenstes Verdienst das unausgesetzte Bemühen auf Universitäten und Schulen durch gründlichen Unterricht classische Bildung zum wahren Gemeingut der Jugend zu machen und dadurch der Nation zu

erhalten. Phil. Melanchthon (1497—1560), der den Ruhm eines Lehrers Deutschlands schon durch seine Grammatiken verdiente, die mehr als ein Jahrhundert im Gebrauch blieben, hat durch Lehre und Beispiel und praktische Rathschläge gesorgt, daß classische Schulbildung als das wahre Fundament evangelischer Gelehrsamkeit und Bildung anerkannt wurde. Die Gründung der sächsischen Fürstenschulen, Pforta Merseburg (Grimma), Meißen (1508) bereiteten solchen Studien würdige Stätten. Zum Theil nach ihrem Muster entstanden in ganz Deutschland gelehrte Schulen, welchen Männer ihre Kräfte widmeten, deren wissenschaftliche Tüchtigkeit zu ganz anderen Ansprüchen berechtigte. Ihr Verdienst ist um so höher anzuschlagen, je bescheidener es ist, denn nicht in äußeren Ehren und Vortheilen, sondern nur im Bewußtsein treuer Pflichterfüllung konnten sie ihren Lohn finden. Fürwahr, betrachtet man das Leben und die Wirksamkeit von Männern wie Joach. Camerarius (1500—1574), Joh. Sturm (1507—1589), Ge. Fabricius (1516—1571), Hier. Wolf (1516—1580), Mich. Neander (1525—1595), mit welchem Eifer und Fleiß, mit welcher Hingebung sie die Jugend zu gründlichem Verständniß der alten Schriftsteller anleiten und aus diesen Geist und Sitten zu bilden sich bemühen, wie sie zugleich als Schriftsteller dieselbe Arbeit zu fördern thätig sind, so wird man von hoher Achtung vor so gewissenhafter Redlichkeit, von innigem Dank gegen die einsichtige Treue erfüllt, mit welcher sie ein Vermächtniß von unschätzbarem Werth der Nation hüteten und verwalteten.

Denn seitdem Deutschland durch die Confession in zwei feindliche Hälften gespalten war, erkannte man zwar auf beiden Seiten an daß man der classischen Bildung nicht entbehren könne, allein man kam bald genug dahin sie als ein Mittel für den höheren Zweck theologischer Streitigkeiten zu betrachten, und es konnte kaum fehlen, daß man es beiderseits bequem fand, sie auf ein möglichst geringes Maaß zurückzuführen. Der furchtbare, dreißigjährige Krieg, der unser unglückliches Vaterland zerfleischte und seine Kraft bis aufs Mark aufzehrte, ließ weder Interesse noch Mittel für die Studien des Alterthums übrig. Es war ein Glück, daß die Tradition des classischen Schulunterrichts zu fest begründet war um sie ganz zu beseitigen, aber Zwecke und

Mittel desselben waren aufs äußerste verkümmert. Die Jesuiten wandten sie lediglich an, um dadurch eine formale Bildung zu erzielen und hielten daher wenigstens eine Zeit lang auf Fertigkeit der Darstellung; die protestantischen Schulen hielten zwar die Philologie nur als Magd der Theologie, allein die wenigstens im Princip ausgesprochene freie Schriftforschung bewahrte den Keim einer gesunden Grammatik und Kritik. Außerhalb des Kreises der Schulen gehörten wissenschaftliche Bestrebungen zu den Seltenheiten, und die Gelehrsamkeit richtete sich auf ein wüstes Vielwissen, welchem Unterscheidung des Wichtigen vom Unbedeutenden, kritischer Takt und Geschmack immer mehr abhanden kamen. Bleibt Casp. Barth (1587—1658) auch das abschreckendste Beispiel solcher Polyhistorie, so hat doch auch sein ungleich bedeutenderer Freund Thom. Reines (1587—1667) sich nicht aus dem Staub herausarbeiten können, der auch auf des Diplomaten Ez. Spanheims (1629—1710) weitschichtigen Collectaneen ruht. Joh. Alb. Fabricius (1668—1710) brachte zwar Ordnung in seine mit treuem Fleiß aufgespeicherten und vielfach benutzten litterarhistorischen Excerpte, über Materialiensammlungen aber kam er so wenig als Chr. Gottl. Schwartz (1675—1751) in seinen zahllosen antiquarischen Disputationen hinaus.

Während so die Philologie in Deutschland herabsank, in Holland mit einem immer achtbarem Fleiß die Speicher der Gelehrsamkeit oft mehr mit Stroh als fruchtreichen Garben füllte, erstand in England, das bis dahin auf diesem Gebiet wenig hervorragende Erscheinungen aufzuweisen hatte, ein Mann der ein unerreichtes Muster philologischer Kritik in der Behandlung der Texte wie der Probleme der Litteraturgeschichte aufstellte. Richard Bentley (1662—1742) erfaßte mit dem Instinct einer genialen Natur die Gesetze, unter welchen die Formen der antiken Darstellung in Poesie und Prosa ins Leben gerufen werden. Er erkannte, daß der Versbau der alten Dichter in seinen einfachen wie in den verschlungensten Erscheinungen das Werk einer bewußten, mit immer feinerer Technik geübten Kunst sei, deren natürliche Voraussetzungen und bestimmte Satzungen er durch eindringende Beobachtung zur Klarheit brachte und die Metrik begründete. Mit gleicher Schärfe und Feinheit verfolgte er die Formen der sprachlichen Darstellung in den allgemeinen Traditionen

des geltenden Sprachgebrauchs wie in der freien Behandlung erfinderischer Schriftsteller. Geleitet von einem durch umfassende, methodische Studien geübten historischem Blick übersah er den gesetzmäßigen Verlauf im Wandel dieser Erscheinungen und erwarb sich das sichere Gefühl für das, was in Auffassung und Ausdruck jeder Zeit und jedem Schriftsteller als ein Individuelles eigenthümlich ist. Derselbe historische Takt führte ihn bei jedem Problem, dasselbe mochte dem Text eines Schriftstellers, oder einer Frage der Litteraturgeschichte gelten, vor allem auf die Prüfung der Ueberlieferung; Werth und Charakter der Handschriften, der Zeugnisse und der Zeugen wurde mit einer durch kein Vorurtheil befangenen Strenge verhört. Auf dem so der wissenschaftlichen Erörterung gesicherten Boden übte er mit souveräner Meisterschaft mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln die Kunst philologischer Kritik. Mit unerbittlicher Logik den Zusammenhang verfolgend wog er auf scharfer Wage die Richtigkeit der Gedanken und die Correctheit des Ausdrucks, sein durchdringender Blick entdeckte sofort Fehler und Entstellungen, Fälschung und Betrug, und mit gleich staunenswerther Schnelligkeit und Sicherheit fand seine schöpferische Divination Mittel der Heilung. Hat ihn gleich der natürliche Irrthum großer Geister, auch weniger bedeutende Naturen mit ihrem Maaß zu messen, und das Vertrauen auf die nie versagende Erfindungskraft über die Grenzen des als nothwendig und sicher zu erweisenden hinausgeführt: die blitzartig zündende Genialität, die reinigende und erfrischende Schärfe seines Geistes wirken mit unverlöschlicher Kraft, und seine sorgfältig ausgeführten Arbeiten, wie die zahlreichen von ihm begonnenen Untersuchungen und angeregten Fragen bleiben unerreichte Muster für alle, welche eine vorurtheilsfrei geübte Kritik als die Grundbedingung jeder wissenschaftlichen Methode anerkennen. Ohne eigentlich Schule zu machen, war er es, von dem zunächst bei seinen Landsleuten Richtung und Haltung der philologischen Studien ausging. Eine Reihe ausgezeichneter Männer Jer. Markland (1692—1776), Rich. Dawes (1708—1766) Joh. Toup (1713—1785), Thom. Tyrwhitt (1730—1786), Rich. Porson (1759—1808), Pet. Elmsley (gest. 1825), Pet. Paul Dobree (1782—1823), haben, mit Vorliebe der griechischen Litteratur zugewandt, mit sorgsamer Beobachtung und glänzendem

Scharfsinn, zum Theil in einer merkwürdigen Mischung schrankenloser Kühnheit und ängstlicher Abhängigkeit von selbstgeschaffenen Regeln, die Kritik gehandhabt und die genaueste Kenntniß der sprachlichen Darstellung gefördert.

Bentleys Einfluß erweckte auch unter den Holländern einen neuen Aufschwung der philologischen Studien. Tib. Hemsterhuis (1685—1766), angeregt durch brieflichen Verkehr mit Bentley, gab dem sammelnden Fleiß und der sorgsamen Beobachtung des Details wissenschaftliche Bedeutung, indem er sie durch Methode regelte und auf dieselbe eine klare Anschauung von der Entwickelung der Sprache und ihrem kunstgemäßen Gebrauch in der Litteratur zu begründen suchte. Unmittelbar aus seiner Schule und deren Tradition oder durch dieselbe wesentlich bestimmt gingen die Gelehrten hervor, Ludw. Casp. Valkenaer (1716—1785), Joh. Schrader (1721—1783), Dav. Ruhnken (1723—1798), Joh. Pierson (1731—1759), Joh. Luzac (1747—1807), Dan. Wyttenbach (1746—1820), welche vorzugsweise die zünftige Philologie, als deren Aufgabe kritische Herstellung und Erklärung der alten Schriftsteller auf Grund quellenmäßigen Studiums der alten Sprachen, Litteratur und Geschichte galt, hergestellt haben. Im vollen Gefühl ihrer Wichtigkeit, mit Behagen an dem Besitz einer wohlerworbenen Gelehrsamkeit und der Handhabung einer gesicherten Methode, haben sie in bequemer Ausführlichkeit einzelne Aufgaben verfolgend, nach verschiedenen Richtungen den Besitzstand der Alterthumsstudien begründet und erweitert, auch die neben der mit Vorliebe betriebenen lateinischen Poesie vernachlässigte Darstellung in lateinischer Prosa zu correcter Eleganz ausgebildet.

Erst später konnte Bentleys belebender Einfluß sich in Deutschland geltend machen; hier mußten die Alterthumsstudien erst wieder neue Kräfte gewinnen, um für eine solche Erscheinung empfänglich zu werden. Nun bewährte es sich als ein wahrer Segen, daß die philologischen Studien in den Schulen heimisch geworden und, wenn auch in beschränkter Weise, fort und fort gepflegt waren: dort waren die Keime erhalten, aus denen eine neue kräftige Saat heranwachsen konnte, während in Italien und Frankreich die glänzende Blüthe vorübergegangen war, ohne fruchttragenden Samen zu hinterlassen. Aus den Schulen gingen

nun auch treffliche Männer hervor, welche, immer das nächste Bedürfniß im Auge, allmählich fortschreitend sich wieder den höheren Aufgaben selbstständig wissenschaftlicher Forschung zuwandten, wie Christoph Cellarius (1638—1707), Joh. Mich. Heusinger (1690—1751). Das schönste Bild aber eines redlichen, bescheidenen, unermüdlichen Strebens die Wissenschaft aus ihrer bedrängten Stellung zu befreien und zu fruchtbarer Wirksamkeit zu bringen ist Jo. Matth. Gesner (1691—1761). Die Anspruchslosigkeit bei rastloser Thätigkeit, die milde Ruhe bei strengen Anforderungen an sich selbst, das stete Bestreben zu nützen und zu helfen, welche ihn im Leben auszeichneten, charakterisiren auch seine wissenschaftlichen Leistungen. Bei den gründlichsten Studien verschmähte er das prunkende Darlegen von Scharfsinn und Gelehrsamkeit, welches der holländischen Philologie ein stattliches Ansehn gab; auf dem nächsten und einfachsten Wege suchte er ein klares Verständniß und ein lebendiges Bild zu gewinnen. Galt ihm die Kritik nur als ein Mittel, das er mit einer gewissen Zaghaftigkeit, wenn gleich keineswegs ohne Geschick handhabte, so drang er nicht nur auf sicheres sprachliches Verständniß, wofür er in seinem Wörterbuch treffliche Hülfsmittel bot, sondern war durch Vorlesungen, erklärende Ausgaben und einzelne Untersuchungen auch das Leben und die Sitten des Alterthums anschaulich zu machen bestrebt. Ueberall selbständig aus den Quellen schöpfend, überall seiner guten Natur folgend, war er stets frisch und anregend, und übte er als Rektor in Weimar (1715), der Thomasschule in Leipzig (1730) und als Professor der neugestifteten Universität Göttingen (1734) eine lange segensreiche Wirksamkeit. Zur Hebung der philologischen Studien wirkten in verschiedener Weise in Leipzig Joh. Fr. Christ (1701—1756), ein scharfsinniger Mann von vielseitigen Interessen und weltmännischer Bildung, der auch für Poesie und bildende Kunst Sinn hatte und in freierer Weise anregte, und Joh. Aug. Ernesti, (1707—1781), ein klarer, nüchterner Denker und correcter Stilist, als Lehrer, der namentlich durch die Verbindung, in welche er die Theologie mit der Philologie setzte, von weitgreifendem Einfluß, in beiden Disciplinen die auf Logik und Grammatik gestützte Hermeneutik erfolgreich zur Geltung brachte. Ungleich bedeutender als

Philolog war Joh. Jak. Reiske (1716—1774), der durch lebendige Auffassung und freien Besitz der classischen, wie der orientalischen Sprachen die meisten Zeitgenossen übertraf, an glücklichem Scharfsinn keinem wich, aber unter dem Druck ungünstiger Verhältnisse nie zu sorgfältig feilender Ausarbeitung gelangte. Ein Muster methodischen Fleißes und gründlicher Prüfung bei großer Gelehrsamkeit war Fr. Wolfg. Reiz (1733—1790), ein vorzüglicher Lehrer, und nur durch seine ängstliche Bescheidenheit gehindert als Schriftsteller die Stellung zu gewinnen, welche ihm zukam. Alle diese deutschen Philologen kennzeichnet den Holländern gegenüber ein Verschmähen jeder gelehrten Opulenz, das jenen als Armuth erschien, während diesen in natürlicher und anerzogener Einfachheit und Knappheit die Beschränkung auf das Nöthige eine Tugend war. Ist durch sie der deutschen Philologie weniger Glanz und Schimmer verliehen, so haben sie um so erfolgreicher auf die Klarheit, Gründlichkeit und Tüchtigkeit des philologischen Unterrichts eingewirkt. Reiz war zur vollen Erkenntniß von Bentleys Größe gelangt; er hatte in seiner stillen Weise dessen Methode erforscht und anzuwenden gesucht, und trug seine Bewunderung mit seiner Lehre auf seinen Schüler Gottfr. Hermann (1772—1848) über. Durch die Genialität seiner Natur Bentley verwandt, ergriff dieser in jugendlicher Kühnheit und Kraft die Aufgaben, welche jener gesteckt hatte. Mit klarem und scharfem Verstand, mit feinem Sinn für die Auffassung und Darstellung der Alten begabt, in strenger Schule gebildet, forderte er neben der fleißigen Beobachtung der Spracherscheinungen vor allem das Verständniß derselben als gesetzmäßiger Erzeugnisse des Menschengeistes und begründete die rationale Auffassung der Grammatik wie der Metrik. Auch über den Kreis seiner zahlreichen Schüler hinaus rief er durch eigene Arbeiten und vielfache Polemik regere Thätigkeit und gesteigerte Leistungen nach dieser Richtung hervor, und die Genialität der von ihm als freie Kunst leicht und glücklich geübten Kritik, die belebende Frische seiner Darstellung, welche die lateinische Sprache wie ein angebornes Idiom handhabte, verschafften der deutschen Philologie auch nach außen, wie nie zuvor, Glanz und Ehre.

Schon früher hatte die Alterthumsforschung nach anderer

Richtung hin einen neuen belebenden Impuls empfangen, der wiederum von Italien ausging, aber durch einen Deutschen. Die unendliche Fülle von Monumenten, fortwährend durch neue Funde bereichert, ließ in Italien, namentlich in Rom, das Interesse an der alten Kunst und die gelehrte Beschäftigung mit ihren Ueberresten nie ganz aufhören. Veröffentlichungen derselben in großen, nach verschiedenen Gesichtspunkten angelegten Sammlungen oder in einzelnen Monographien der Localantiquare speicherten zwar eine Fülle schätzbaren Materials auf, allein der wissenschaftliche Werth derselben wurde nur zu sehr durch den Mangel an Kritik geschmälert, wobei jede willkürliche Ergänzung als alte Tradition gelten konnte. Noch übler sah es mit der wissenschaftlichen Forschung aus. Das begeisterte Hineinleben in die Formenschönheit der alten Kunst war einer trocknen antiquarischen Neugier gewichen, welche am liebsten nach den unbedeutendsten Dingen fragte. Jemehr die griechische Litteratur und mit ihr die Kunde des griechischen Alterthums in Italien in Vergessenheit gerieth, um so mehr wurde dem Verständniß der Kunstwerke der Boden entzogen; kam vollends der bei den italienischen Gelehrten so stark wirksame Localpatriotismus ins Spiel, wie bei den Untersuchungen über etruskische Sprache, Religion und Kunst, so hörte alle wissenschaftliche Methode auf. Nicht ohne Theilnahme sieht man, wie so strebsame Männer wie Franc. Ficoroni (1664—1747), Ant. Franc. Gori (1691—1757) eine unermüdete, achtbare Thätigkeit ohne wissenschaftlich befriedigende Erfolge verwenden. Mit einem für Kunst empfänglichen, durch Beobachtung und eigene Uebung gebildeten Sinne trat Graf Caylus (1692—1765) an die alte Kunst heran und bemühte sich die Einsicht in die Technik, die Würdigung des Stilistischen dem antiquarischen Interesse gegenüber zur Geltung zu bringen. Allein es bedurfte größerer Kraft, als der eines kunstgebildeten Dilettanten, um den versunkenen Schatz der alten Kunst wieder ans Licht zu heben.

Joh. Joach. Winckelmann (1717—1768) war, von einem unwiderstehlichen Instinct getrieben, nach Rom gewandert und entdeckte dort die alte Kunst gleichsam von Neuem. Vorbereitet durch philologische und historische Studien, eingeweiht in die Auffassung der griechischen Dichter und Denker, war er nicht allein

befähigt, die Erklärung der alten Kunstwerke, indem er sie auf das Gebiet der griechischen Mythologie zurückführte, von Grund aus zu reformiren: seinem begeisterten Blicke offenbarte sich zuerst wieder in der bildenden Kunst die Schönheit als dasjenige Element, welchem sie ihr Leben verdankt. Indem er den Wegen nachspürte, auf welchen die Alten die Schönheit bildlich darzustellen bemüht gewesen waren, schuf er die Geschichte der Kunst, in welcher zum erstenmal gezeigt wurde, wie das geistige Leben eines Volkes nach einer bestimmten Richtung hin sich unter dem bedingenden Einfluß der natürlichen und politischen Verhältnisse im Zusammenhange seiner gesammten Cultur stetig entwickelt. Wenn die Wiederherstellung der Kunst des Schönen von allen Gebildeten als eine Wohlthat empfunden wurde und lauten Wiederhall fand, so war die Auffassung der historischen Entwickelung kein geringerer Gewinn für die wissenschaftliche Forschung. Namentlich der Alterthumskunde war nicht allein das wichtige Gebiet der bildenden Kunst neu gewonnen: für die Betrachtung der Poesie, der gesammten Litteratur, des Staatslebens ergaben sich neue Gesichtspunkte, die Frage nach ihrem inneren Princip, nach ihrer zusammenhängenden Entwickelung war nicht mehr abzuweisen.

Die in's Innere dringende Auffassung des geistigen Lebens der Alten gewann in Deutschland eine um so nachhaltigere Wirkung, als sie mit dem frischen Aufblühen der mit dem Studium der alten Poesie innig verwachsenen deutschen Dichtkunst zusammentraf. Klopstock (1724—1803) und Lessing (1729—1781) waren hervorgegangen aus der philologischen Disciplin sächsischer Fürstenschulen. Jener, der die deutsche Dichtkunst mit edlem Selbstgefühl zu Ehren brachte, entlehnte Form und Farbe von der classischen Poesie, um die nationale zu erhöhen; Lessing löste nicht allein philologische Aufgaben — weit wichtiger ist, daß seine Kritik, welche wie ein frischer Wind, der die Luft reinigt und gesund macht, durch die Litteratur fuhr, in philologischer Schule ihre Kraft gewonnen hatte: aus der kritischen Würdigung der alten Kunst, der bildenden wie der Poesie, und ihrer Theorie ergaben sich ihm die Grundsätze, auf welchen die wahre Kunstübung beruht. Wieland (1733—1813) und Herder (1744—1803) waren beide mit dem classischen Alterthum vertraut. Wie verschieden auch ihre Naturen waren, konnte gleich der eine den Ein-

fluß der französischen Litteratur, der andere die Einwirkung seiner theologisch-orientalischen Bildung nicht verläugnen, beide suchten den Ertrag ihrer Studien der deutschen Litteratur zuzuführen. Unleugbar hat Wieland das Interesse für das Alterthum, wenn auch nicht immer in richtiger Zeichnung, weiteren Kreisen zugänglich gemacht, während Herder mit seinem Gefühl für das Volksmäßige auf den großen Zusammenhang hinwies, in dem auch das classische Alterthum nur das Glied einer Kette war. Voß (1751—1826) mag man lieber zu den Philologen als den Dichtern rechnen, allein seine Uebersetzung des Homer war ein Ereigniß von nachhaltiger Bedeutung für die Stellung, welche die griechische Poesie für den Gebildeten gewann, wie für die poetische Technik überhaupt. Goethe (1749—1832) und Schiller (1759—1805) sind zwar keine Philologen gewesen und auf ganz anderen Wegen große Dichter geworden; allein als sie in jenem dichterischen Freundschaftsbunde, welcher der Stolz Deutschlands ist, mit bewußtem Streben nach künstlerischer Vollendung rangen, da suchten und fanden sie in der alten Kunst nicht allein im Einzelnen Vorbild und Anregung: im Studium derselben enthüllten und befestigten sich ihnen die Bedingungen und Gesetze ihres künstlerischen Schaffens, belebte und kräftigte sich der hohe ideale Zug ihrer poetischen Natur. Schillers ästhetische Ansichten vom Wesen der alten Poesie haben mehr noch als Goethes Anschauungen von der bildenden Kunst einen tief greifenden Einfluß geübt. Die Begründer der romantischen Schule waren aus eigentlich philologischer Schule hervorgegangen, und weder ihre Kritik noch ihre Poesie hat diesen Ursprung je verläugnet.

Was auch die deutsche Poesie dem Studium des Alterthums verdanken mochte, den reichsten Gewinn brachte sie demselben wieder zu. Mit ganz anderer Empfänglichkeit für das Schöne und Poetische wandte man sich der alten Dichtung zu, als Empfindung und Urtheil durch den unmittelbar in's Gemüth dringenden Genuß der vaterländischen Dichtkunst geweckt und geklärt war; nicht mehr in einseitiger Bewunderung befangen, konnte man mit besonnener Kritik die alte Kunst würdigen. Und nicht allein in der Poesie regte sich frisches Leben, auch die Philosophie begann eine mächtige, weitgreifende Wirksamkeit zu entfalten. Wenn gleich kein Versuch, die philologische Forschung in irgend welches be-

stimmte philosophische System einzuordnen, derselben je Vortheil gebracht hat, so übte doch die geistige Gährung und die geistige Disciplin, welche das eifrige Philosophiren hervorrief, einen wohlthätigen Einfluß auf die wissenschaftliche Thätigkeit überhaupt, und wandte ganz besonders der griechischen Philosophie eine lebendige, in die geistige Thätigkeit der Alten eindringende Betrachtung zu. Auch die politische Bewegung, welche seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts stets wachsend endlich Alles überflutete, mußte denen, welche irgendwie daran unmittelbar betheiligt wurden, das politische Leben des Alterthums, die Entwickelung der Verfassungen unter steten Parteikämpfen, wie die Verhältnisse zu fremden Völkern in einem ganz andern Licht und Zusammenhang zeigen, als die einsame Studirstube. Alles drängte dahin, das Alterthum in seiner Wirklichkeit, seinem ganzen Zusammenhang, wie seiner lebendigen Entfaltung nach aufzufassen.

Chr. Gottf. Heyne (1729—1812), Gesners Nachfolger in Göttingen, besaß, ohne eigentlich geniale Productionskraft, ein entschiedenes Talent, die verschiedenartigsten Anregungen in sich aufzunehmen und fruchtbar zu verarbeiten. Mit lebendigem Sinn für das, was die Gegenwart bewegte, begabt, verstand er der Alterthumskunde aus den Strömungen der Zeit neue Quellen zuzuführen und bewährte auch im Leben eine umsichtige Geschäftsthätigkeit und in der Zeit der Unterdrückung ehrenwerthen Patriotismus. Der philologischen Technik, der Kritik und Grammatik nie mit völliger Sicherheit Herr, wendete er, einem richtig empfundenen Bedürfniß zu genügen, seine besondere Sorgfalt der sachlichen und ästhetischen Erklärung der Schriftsteller, wie der historischen Erforschung des Alterthums überhaupt zu, und brachte mit treffendem Blick namentlich das culturhistorische Moment zur Geltung. Die Mythologie, welche er aus einem lockern Aggregat von Fabeleien zu einer Geschichte der philosophisch religiösen Vorstellungen, wenn auch in einer noch ungenügenden Auffassung, ausbildete, führte er, wie die Geschichte und Erklärung der alten Kunst, in den Kreis der philologischen Disciplinen ein; und nicht zufrieden, denselben nur äußerlich zu erweitern, war er bestrebt, das Alterthum als ein lebendiges Ganze zu erfassen.

Was Heyne begann, hat Fr. Aug. Wolf (1759—1824) vollendet, seinem Vorgänger überlegen durch sichere Methode in

Sprachforschung und Kritik, welche ihn überall fest auftreten ließ, und mehr noch durch schöpferischen Geist, eindringenden Scharfsinn, organisatorische Combinationsgabe und lichtvolle Darstellung. In seinen Vorlesungen umschloß er den ganzen Kreis philologischer Disciplinen, welche das Leben des Alterthums umfassen, dessen vollständige und lebendige Erkenntniß er als das Ziel der Alterthumswissenschaft hinstellte, und regte durch die Energie seiner geistvollen Persönlichkeit die verschiedensten Naturen zu eigenem Forschen an. Seine Untersuchungen über die Entstehung der Homerischen Gedichte haben nicht allein als Muster gelehrter und scharfsinniger Forschung, sowie durch das hohe Interesse, welches das mit freiem Geist erfaßte Problem für die Geschichte der Poesie und der menschlichen Cultur darbietet, unvergänglichen Werth: ihre weitgreifende Bedeutung beruht in höherem Grade in der Methode, mit welcher sie geführt wurden. Schritt für Schritt wird hier untersucht, welche Beglaubigung der als ein wohlerhaltenes Ganze uns überlieferte Text habe, wie weit zurück man die Tradition desselben verfolgen könne, welches die Grenzen des hier mit Sicherheit Erkennbaren seien. Dadurch war die Vorfrage jeder kritischen Operation, sei es die Herstellung eines Textes, sei es die Untersuchung über Echtheit oder Unechtheit, als unerläßliche Grundbedingung in einem bedeutenden und schwierigen Beispiel klar hingestellt. Sodann aber wurde den Ueberlieferungen des Alterthums selbst gegenüber die volle Freiheit der Kritik in Anspruch genommen, es wurde darauf hingedeutet, daß allein die vorurtheilsfreie Betrachtung des Werks selbst unter Berücksichtigung aller für die richtige Würdigung in Betracht kommenden historischen Momente den Maaßstab der Beurtheilung ergeben könne. Der Standpunkt einer bedingungslosen Bewunderung des Alterthums und seiner Werke ist dadurch, daß sie als Object der prüfenden Forschung anerkannt werden, völlig aufgegeben. Als Endziel der wissenschaftlichen Erforschung des Alterthums, wie sie auf Wolfs Grundlagen fortbauend namentlich Aug. Böckh (1784—1867) entwickelt hat, erscheint nicht mehr ausschließlich der hingebende Genuß an der formalen Schönheit oder dem geistigen Gehalt der Werke antiker Kunst und Litteratur, sondern das bewußte Erkennen und Begreifen des Alterthums in seiner zusammenhängenden Entwickelung nach allen Richtungen menschlicher

Thätigkeit. Dahin aber führt allein der Weg der historischen Forschung auf Grund kritischer Prüfung der Zeugnisse, deren Bedingung die Sicherheit des sprachlichen Verständnisses ist.

Neue Gesichtspunkte, neue Aufgaben ergaben sich nun der Alterthumsforschung. Und als wäre nur auf diesen Zeitpunkt gewartet, so strömte ihr eine Fülle neuen Materials zu. Hatten früher schon die Expeditionen in die Südsee für die Fragen nach der ersten Entwickelung menschlicher Cultur lebendiges Interesse erweckt, hatten Reisen nach Arabien und Troas der Kunde des orientalischen und homerischen Alterthums anregende Anschauungen zugeführt, so wurden jetzt die classischen Länder, Italien und Griechenland, Aegypten und Asien wissenschaftlicher Untersuchung geöffnet und immer mehr zugänglich, unerwartete Schätze alter Kunst, Monumente alter Cultur von jeder Art wurden gewonnen: der Besitzstand der Alterthumskunde wurde ein völlig anderer. Der überraschend zuwachsende Reichthum belebte auch die Lust am Forschen, das mit neuen Kräften, mit erfrischtem Geist aufgenommen und weitergeführt wurde. Je mehr das Material anwuchs, um so höher steigerten sich die Ansprüche an die sorgfältigste Genauigkeit in der Behandlung des Einzelnen; die immer mehr in die Breite gehende Detailforschung konnte nur durch eine in die Tiefe gehende Auffassung des Ganzen beherrscht werden; je freier und höher die Idee dieses Ganzen, dem man zustrebte, gefaßt wurde, um so strenger und schärfer mußte die Disciplin der philologischen Methode und Technik in fortschreitender Ausbildung gehandhabt werden.

Da alle sichere Kunde des Alterthums von dem Verständnisse der überlieferten schriftlichen Zeugnisse ausgeht, so war nunmehr die nächste Frage die nach der Zuverlässigkeit der überlieferten Texte der alten Schriften. Hatte man sich bisher in den meisten Fällen begnügt, den zufällig gebotenen Text nach zufällig gebotenen Hülfsmitteln hie und da zu verbessern, so ergab sich als die erste Pflicht, mittelst sorgfältiger, meist sehr mühseliger Vergleichung zu ermitteln, durch welche Tradition ein Schriftsteller erhalten ist. Es galt festzustellen, welche Zeugen von einander abhängig sind, daher als selbständige nicht gelten können; welche durch willkürliche Aenderungen und Fälschungen entstellt sind und deshalb kein Zutrauen verdienen; in welchem Verhältniß die echten

Zeugen zu einander stehen, wie weit man durch dies Zeugenverhör sich der Quelle selbst zu nähern im Stande sei. Erst wenn die diplomatische Kritik durch Entscheidung dieser Fragen festgestellt hat, was man als auf echter Tradition beruhend ansehen darf, ist es möglich, mit Aussicht auf Erfolg an die Reinigung des Textes von den unvermeidlich ihm anklebenden Fehlern zu denken, die Leistung des methodisch gebildeten kritischen Talents. Der erste, welcher auf dem von Bentley vorgezeichneten Wege für eine stattliche Reihe der bedeutendsten griechischen Schriftsteller durch Vergleichung zahlreicher Handschriften das Material gewonnen, durch strenge Prüfung und Sichtung desselben die Quellen der Ueberlieferung aufgedeckt, mit fester, durch untrügliches Sprachgefühl und scharfe Auffassung getragenen Methode die kritische Herstellung des Textes begründet hat, ist Imm. Bekker (geb. 1785). Wie Karl Lachmann (1793—1851), der mit gleicher Strenge und Schärfe auf dem Gebiet der classischen und altdeutschen Litteratur Kritik übte, es von sich bekannte, so sind alle, welche seitdem in gleicher Richtung methodische Kritik zu üben beflissen sind, unmittelbar oder mittelbar in Bekkers schweigsamer Schule gebildet. Allein die Aufgabe ist bei dem Umfange der alten Litteratur, bei der Zersplitterung der Hülfsmittel eine kaum übersehbare; mit wie großem Eifer und Ernst auch dieselbe von vielen Seiten her angegriffen ist, so ist doch erst der Anfang gemacht. Und nur auf dieser so gesicherten Grundlage ist das Verständniß der Schriftsteller zu gewinnen, dessen Herstellung bei dem unzertrennlichen Wechselverhältnisse zwischen Kritik und Erklärung die fortgehende Controle und Rechtfertigung des kritischen Verfahrens bildet. Das philologische Verständniß aber begnügt sich nicht im Allgemeinen Wort und Sinn zu begreifen und den Inhalt einer Schrift kennen zu lernen, es will vielmehr durch strenge Rechenschaft über jede sprachliche oder sachliche Einzelheit dahin gelangen, die Individualität des Schriftstellers im Ausdruck, im Stil, in der Auffassung und künstlerischen Behandlung seines Stoffes, im Verhältniß zu seinem Volk und zu seiner Zeit, wie im Zusammenhange der ganzen Litteratur, zu klarer Anschauung sich vergegenwärtigen.

Für Geschichte der Litteratur kann eine Zusammenstellung biographischer und ästhetischer Notizen über die erhalte-

nen Schriftsteller nicht mehr gelten, seitdem man an sie die Forderung stellen mußte, das geistige Leben des Volks, soweit es sich in den Schriftwerken ausspricht, in seiner fortschreitenden Entwickelung unter den Einflüssen der gesammten Cultur, sowohl in seiner ganzen Bewegung, als in den Individualitäten der Schriftsteller zur Anschauung zu bringen. Wie günstig auch in vieler Beziehung der Zufall gewaltet hat, der uns für die gesammte geistige Entwickelung bedeutsame Schriftsteller erhielt, ohne die an ein Auffassen der Litteratur nicht zu denken wäre, so sind doch auch die Lücken nicht minder groß und empfindlich. Diese dadurch einigermaaßen zu ergänzen, daß man aus den einzelnen erhaltenen Bruchstücken, aus den zerstreuten Nachrichten ein Bild von den bedeutendsten verloren gegangenen Schriftstellern, eine Uebersicht über den unermeßlichen Reichthum der alten Litteratur nach den verschiedensten Richtungen gewinnt, bedarf es zunächst vollständiger Sammlungen. Freilich ist auch diese untergeordnete Forderung, das gesammte zersplitterte Material kritisch gesichtet zu vereinigen, nur durch mühsame und sorgfältige Forschung zu erfüllen. Gilt es aber dann aus diesem Trümmerhaufen den Aufriß des Gebäudes wieder herzustellen, den Zusammenhang zu ergänzen, in welchem auch die erhaltenen Schriftsteller ihre wahre Bedeutung erlangen, den künstlerischen Charakter und die geschichtliche Bedeutung der einzelnen Erscheinungen zu würdigen, um auf diesem Wege ein klares Bild des Ganzen der Litteratur entstehen zu lassen, so werden um zu diesem Resultat zu gelangen viele von Vielen anzustellende Untersuchungen erfordert, die allmählich das unermeßliche Reich beherrschen werden.

Auch die geschichtliche Erforschung des politischen und socialen Lebens der Alten, welche man sich gewöhnt hatte, als eine Art von künstlich extrahirtem Präparat aus einzelnen Ueberlieferungen zu betrachten, machte andere Ansprüche. Es leuchtet ein, wie auf diesem Gebiet vor allem die Tradition kritisch zu prüfen, Art und Zusammenhang der Quellen zu ermitteln ist. Zunächst gilt es festzustellen, welche Berichte selbständig, welche abgeleitet sind, in welchem Verhältnisse die abgeleiteten zu den Originalen und untereinander stehen, in welcher Ausdehnung, in welcher Weise die Benutzung statt gefunden hat, in wiefern eine

Vermischung verschiedener Quellen anzunehmen ist. Das Resultat eines solchen Zeugenverhörs, welches die Masse der historischen Zeugnisse sichtet, gruppirt und vereinfacht, bildet die Grundlage der ungleich wichtigeren Prüfung nach der Glaubwürdigkeit derselben. Ob eine officielle Urkunde oder eine private Aufzeichnung oder der Bericht eines Augenzeugen oder ein durch Hörensagen entstandenes Gerücht vorliege, ob ein kundiger Staatsmann, ein erfahrener Militär oder ein für Unterhaltung besorgter Tagsschriftsteller, ob ein gewissenhafter Forscher oder ein Anekdotenjäger, ein leidenschaftlicher Parteimann oder ein ruhiger Beobachter das Wort führe, wie weit bei der weitgreifenden Entstellung der Thatsachen Beschränktheit und Nachlässigkeit, Täuschung und Lüge, Scherz und Dichtung im Spiel sei, das sind Fragen, von deren Beantwortung im Einzelnen wie im Ganzen die Haltung der historischen Forschung abhängt. Oft können sie schon aus äußeren Gründen, aus einer zu Tage liegenden Evidenz entschieden werden, nicht seltener erfordert die Entscheidung mühsame, viel verschlungene Untersuchungen oder geniale Divination. Welcher Gewinn für die Forschung war es, als Barth. Georg Niebuhr (1776—1831) das Gebiet der Geschichte mit genialem Blick von dem Gebiet der Sage schied, die in ihrem Wesen verschiedene Natur der Sagenbildung und der geschichtlichen Ueberlieferung kennen lehrte und für die Kritik der Quellen wie der Thatsachen eine neue Methode begründete. Allerdings geht auch hier wie bei der Ausübung der sprachlichen Kritik eine theils überlieferte, theils geahnte Vorstellung von den Resultaten des kritischen Verfahrens demselben zur Seite, welche als eine durch gewissenhafte Prüfung in ihrem wahren Bestand festzustellende Voraussetzung zu gelten hat: auf diesem fortwährenden Zusammenhalten des altüberlieferten und des neuzugewonnenen, auf der unausgesetzten Prüfung der Voraussetzungen durch die Thatsachen, auf dem stetigen Abwägen und Ausgleichen des Allgemeinen und Besonderen beruht nicht allein die ineinandergreifende Methode der philologischen Kritik und Hermeneutik, sondern die der wissenschaftlichen Forschung überhaupt, ja die ganze geistige und sittliche Arbeit des Menschen in ihrem letzten Grunde. Auch die gesammte Anschauung von dem Leben des Alterthums, von den Bedingungen und Formen seiner Entwickelung gewann

einen wesentlich verschiedenen Charakter. Seitdem Karl Ritter (1779—1859) die Geographie als die Geschichte des Erdbodens aufzufassen gelehrt hat, wie er, in fortdauernder den durch die Natur gegebenen Gesetzen gemäßer Entwickelung, durch einen festen reichgegliederten Organismus dem Menschengeschlecht die unverrückten Grundbedingungen seiner körperlichen, geistigen, geselligen Existenz bietet, während er, der Bearbeitung durch Menschenkraft fähig und bedürftig, durch seine Productivität in einer ununterbrochenen Wechselwirkung mit der materiellen und psychischen Entwickelung des Menschen steht, hat man auch die Erforschung der natürlichen Verhältnisse, unter welchen die Völker des Alterthums herangewachsen sind, für das Verständniß derselben fruchtbar gemacht. Nicht nur „wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen"; wer ein Volk, seine Natur und seine Geschichte verstehen will, muß Land und Leute kennen. In diesem Sinne ist die alte Welt eifrig durchreist und durchforscht, von der Bildung der Länder, von den natürlichen Bedingungen der Production der Lebensbedürfnisse, des Handels, des politischen Verkehrs, von dem Einflusse, welchen die umgebende Natur auf Geist und Gemüth, wie auf die körperliche Ausbildung der Völker und Stämme gewinnen mußte, sind immer klarere Anschauungen gewonnen. Mit der Einsicht in die natürlichen Bedingungen der Volksentwickelung wuchs auch das lebendige Verständniß für die politische Existenz des Alterthums. Es konnte nicht mehr verkannt werden, und Forschungen wie Niebuhrs römische Geschichte (1811—1812) und Böckhs Staatshaushalt der Athener (1817) thaten es dar, daß das Leben des antiken Staats auf denselben nothwendigen Grundlagen beruhe, denselben nothwendigen Gesetzen folge, welche aus der Natur des Staatslebens überhaupt hervorgehen, und daß die geschichtliche Forschung nur zu ermitteln habe, unter welchen eigenthümlichen Verhältnissen die überall wirksamen Kräfte besondere Formen und Gestalten hervorrufen. Auch hier kommt es darauf an, den streng geprüften Zeugnissen des Alterthums gegenüber den Maaßstab geltend zu machen, welchen die Natur der Sache an die Hand giebt, um zu richtiger Anschauung zu gelangen; auch hier hat die Kritik die Aufgabe, wenn sie Lücken und Entstellungen nachgewiesen hat, der schöpferischen Divination den

Weg frei zu machen und ihr die Schranken zu ziehen. Wohin sich der Blick des Forschers richtet, weiß er auch aus längst benutzten Quellen neue Resultate zu gewinnen. So waren die alten Münzen von jeher ein Gegenstand der Vorliebe für Sammler und Forscher; für chronologische Datirungen, geographische Bestimmungen, für die Bildnißkunde, für zahlreiche Punkte der Alterthümer, Mythologie und Kunstgeschichte wurden sie eifrig ausgebeutet, und seitdem Jos. Eckhel (1731—1798) sie mit kritischem Fleiß, in der Weise der beschreibenden Naturwissenschaften, in ein wohlgeordnetes Fachwerk gebracht hatte, war für ihre wissenschaftliche Benutzung das Fundament gelegt. Aber erst neuerdings hat man sie unter dem Gesichtspunkt ihrer ursprünglichen Bestimmung, als Verkehrsmittel zu dienen einer eingehenden Forschung unterzogen und in Verbindung mit den entsprechenden Untersuchungen über Maaße und Gewichte überraschende und bedeutende Aufschlüsse über den Völkerverkehr der alten Welt gewonnen.

Erhebliche Bereicherungen haben der alten Litteratur, wiewohl unser Zeitalter sich in dieser Beziehung mit dem der Renaissance nicht messen kann, auch neuerdings nicht gefehlt; neu gefundene Handschriften, namentlich Palimpseste, selbst ägyptische Mumiensarkophage haben verlorne Schriften, zum Theil von großer Wichtigkeit, ans Licht gebracht. In ganz ungewöhnlichem Maaß ist aber eine Gattung schriftlicher Quellen vermehrt worden, die Inschriften. Eine eigenthümliche Bedeutung haben dieselben dadurch, daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt und Fassung ohne Vermittelung abgeleiteter Kanäle auf uns gekommen sind. Dadurch scheint die kritische Behandlung derselben aller lästigen Vorfragen entledigt zu sein, und allerdings ist das der Fall, wenn die Originale von erfahrnen und kundigen Gelehrten untersucht und abgeschrieben sind. Denn die häufig schlecht erhaltenen, verstümmelten, zerstoßenen und abgeriebenen Inschriftsteine zu lesen, bedarf es nicht nur scharfer, wohl geübter Augen, sondern auch geschulter Erfahrung und umfassender Kenntniß. Allein in unzähligen Fällen sind die Inschriften von Unkundigen copirt, die Copien durch mehr als eine Hand gegangen, durch Fälschungen entstellt, und die Originale verloren, oder unzugänglich; dann beginnt auch hier jene Reihe kritischer Operationen, um das

Verständniß vorzubereiten. Zwar sind Inschriften sehr selten so abgefaßt, daß sie als stilistische Kunstwerke gelten und in diesem Sinn der Litteratur beigezählt werden könnten, aber für die Kenntniß der Sprache, namentlich der Dialecte, die zum Theil nur durch Inschriften bekannt sind, für die Geschichte der Buchstabenformen, der Rechtschreibung, selbst für die Darstellung nach manchen Richtungen z. B. den Geschäfts- und Kanzleistil haben sie als unverfälschte Zeugnisse hohen Werth. Zum mindesten ebenso reichen Gewinn bringen sie unserer Kenntniß des antiken Lebens nach den verschiedensten Seiten hin. Die Alten gruben in Stein und Erz vieles, was wir nur dem vergänglichen Papier anvertrauen, und die Inschriften hatten für sie, und also auch für die Alterthumskunde, eine ganz andere Bedeutung als es gegenwärtig der Fall ist. Gesetze, Verordnungen, Senats- und Gemeindebeschlüsse, Verfassungsurkunden, Staatsverträge, Protocolle über gerichtliche und andere Verhandlungen, Rituale, Kalender, Weihinschriften aller Art, Annalen sind uns in dieser Form erhalten, nebst unzähligen kleinen Documenten des öffentlichen und Privatverkehrs bis zu den Tausend und aber Tausend poetischer und prosaischer Grabschriften, aus denen wir wenigstens Namen kennen lernen. Vergegenwärtigt man sich den Umfang und die Mannichfaltigkeit der sich hier auf das Leben des Alterthums ergebenden Beziehungen, so kann man die Anforderungen ermessen, welche der wissenschaftlichen Arbeit gestellt sind. Zwar ist die Epigraphik namentlich in Italien immer mit Eifer gepflegt worden und hat durch den unabweisbaren Zusammenhang mit Philologie und Geschichte eine gewisse Haltung behauptet, doch verfiel auch sie der allgemein eingerissenen Kleinigkeitskrämerei, und selbst ehrenwerthe Forscher konnten sich dem Einfluß der Unkritik und Fälschung nicht entziehen. Erst Bart. Borghesi (1781—1860), gebildet durch den trefflichen Gaet. Marini (1742—1815), machte die Grundsätze rücksichtslos strenger Kritik geltend und stellte der methodisch geübten Epigraphik würdige Ziele hin. Den Gedanken Scaligers aber, die antiken Inschriften, kritisch festgestellt und wohl geordnet, vollständig zu sammeln nahm die Berliner Akademie mit großen Mitteln und nach großen Gesichtspunkten wieder auf und legte die Ausführung in die Hände Böckhs (1828) und Mommsens (1863).

Wahrhaft staunenswerth ist die Bereicherung, welche unserer Kenntniß der alten Kunst durch eine unaufhörlich zuströmende Fülle von Kunstwerken aller Art zufiel und noch fortwährend zu Theil wird. Winckelmann und seiner Zeit war durch die Entdeckung von Herculanum und Pompeji ein neuer Blick eröffnet worden. Nicht allein die unmittelbare Anschauung des antiken Lebens wurde durch die dort aufgegrabenen Häuser mit ihrem gesammten Inhalt in ungeahnter Weise gefördert. Die Wandgemälde und die trefflichen Kunstwerke in Erz, welche dort zum Vorschein kamen, warfen auf diese Richtungen der alten Kunst neues Licht. In der Hauptsache aber war Winckelmann wesentlich auf Roms Sammlungen angewiesen, die von Werken echt griechischer Kunst auch heute so wenig aufzuweisen haben, und nichts erregt unsere gerechte Bewunderung in gleichem Maaße, als daß er aus einer so entstellten und verwischten Tradition die wahren Züge des Originals so richtig zu ahnen vermochte. Die Zeichnungen, welche Jam. Stuart (1713—1788) und Nic. Revett (1721—1804) von ihrer griechischen Reise (1740—1755) heimbrachten, lenkten das Interesse nach diesen Gegenden, namentlich hat die hochverdiente Gesellschaft der Kunstliebhaber (society of dilettanti, gegründet 1734) durch immer erneute Sendungen geschickter Künstler und Gelehrter und glänzende Publikationen ihrer Arbeiten die Kenntniß griechischer Kunst, vor allem der Architektur, gefördert. Die Betrachtung der Tempel zu Pästum hatte Winckelmann von Vitruv und der römischen Architektur auf die griechische zurückgeführt, weitere Aufschlüsse gaben die Tempel Siciliens. Allein erst die genaueste Prüfung der Bauwerke Griechenlands, und vornehmlich Attikas, offenbarte die volle Größe und Schönheit dieser bewunderungswürdigen Schöpfung des griechischen Künstlergeistes, deren volles Verständniß Karl Bötttichers genialer Blick erschlossen hat.

Den Sendboten jener Gesellschaft schloß sich die lange Reihe englischer Reisenden an, welche mit wissenschaftlichem Interesse und geübtem Blick in Griechenland und dem Orient den Spuren alter Cultur und Kunst nachforschten. Von dem größten Einfluß aber wurde es, als Lord Elgin seine Stellung als Gesandter in Constantinopel (1799) benutzte, um aus Attika die

bedeutendsten noch erhaltenen Sculpturen, namentlich das Parthenon, im Original nebst einer reichen Sammlung von Gipsabgüssen und Zeichnungen nach England zu bringen, wo sie dem britischen Museum in London einverleibt (1816) den Anfang jener Sammlung bildeten, welche gegenwärtig die großartigsten Denkmäler der griechischen Kunst bis auf einzelne Ausnahmen vereinigt. Wie schwer auch Griechenland diesen Kunstraub zu beklagen hat, für die Erweckung des Verständnisses der griechischen Kunst, für die Belebung des wissenschaftlichen und künstlerischen Studiums war es von unschätzbarem Werth, daß die aus der Werkstätte des Phidias hervorgegangenen Werke, die ersten unmittelbaren Zeugnisse der höchsten Blüthe der griechischen Kunst den Forschern wie den Gebildeten zugänglich wurden. Der Eindruck derselben war um so bedeutender, als zu gleicher Zeit die beispiellose Vereinigung aller vorzüglichen Kunstwerke, welche die Museen des Continents besaßen, im Musee Napoleon in Paris eine concentrirte Anschauung dessen, was aus italischem Boden hervorgegangen war, möglich machte und zu einer Vergleichung mit der neugewonnenen echt griechischen Kunst nöthigte. Als sei nur auf den Moment gewartet, wo ein sicherer Standpunkt für eine freie Aussicht gewonnen war, so folgte jetzt eine folgenreiche Entdeckung der anderen. In Athen war zwar ein entsprechender Ersatz für die entführten Schätze nicht zu gewinnen, allein die seit der Befreiung Griechenlands nie ganz stockenden Ausgrabungen haben allmählich ein unschätzbares Material geliefert um den Entwickelungsgang der attischen Kunst vor und nach Phidias in authentischen Belegen anschaulich darzulegen. Zu den Tempelsculpturen des Theseums, des Parthenon — außer dem was von Elgin zurückgelassen war kam noch manches aus dem Schutt wieder hervor, — des durch L. Roß wieder aufgerichteten Niketempels (1836) mit seiner Balustrade, des Erechtheums, kamen Statuen und Reliefs, besonders Weih- und Grabreliefs hin zu, zum Theil arg beschädigt, zum Theil untergeordneter Art, unschätzbare Denkmäler einer Kunst, von der man bis dahin nur durch Hörensagen wußte, daß sie das Höchste geleistet hatte. Schon vorher hatten große Entdeckungen den Blick erweitert und geschärft. Das (1801) wieder aufgefundene Löwenthor zu Mycenae wies auf eine vorhelle-

nische Zeit hin, welche durch historische Zeugnisse nicht festzustellen ist. Die Giebelgruppen des Athenetempels in Aegina (1811), das erste bedeutende Werk dorischer Kunst wies, neben die Giebelgruppen vom Parthenon gehalten, auf eine durchaus verschiedene Phase der Kunstübung hin, während der Fries des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien (1812) eine weitere Entwickelung der attischen Kunst veranschaulichte. Einen neuen Beleg dorischer Kunst geben die Metopenreliefs der verschiedenen Perioden angehörigen Tempel von Selinus in Sicilien (1823—1831), doppelt werthvoll, weil die Zeit der Gründung und Zerstörung dieser Stadt für die Entstehung der Kunstwerke bestimmte Grenzen (630—409 v. Chr.) setzt. Wie zur Ergänzung brachte die französische Expedition in Olympia bedeutende und lehrreiche Bruchstücke der Metopenreliefs zum Vorschein (1829). Eine überraschende Erweiterung des Gebiets der alten Kunst brachten die durch G. Fellows in Lycien entdeckten Reliefs an Felsengräbern und freistehenden, zum Theil großartigen Denkmälern (1838—1840). Sie zeigten eine reich entwickelte Kunstübung, welche in ihrer fortschreitenden Ausbildung zwar unter dem Einfluß und im unmittelbaren Zusammenhang mit der attischen Kunst steht, aber durch die Anschauungen und Sitten des Volksstammes, unter dem und für den sie thätig ist, eigenthümlich modificirende Einwirkungen erfährt. Eine der empfindlichsten Lücken unserer Kunstanschauung wurde endlich durch die von Newton (1857—59, 1866) bewirkte Ausgrabung des Mausoleums in Halikarnaß wenigstens soweit ausgefüllt, als nunmehr aus der Zeit des Skopas und Praxiteles, wenn gleich nicht Kunstwerke ersten Ranges, doch aus ihren Werkstätten hervorgegangene, monumentale Decorationsarbeiten vorliegen. Gegen diese für die griechische Kunstgeschichte Epoche machenden Entdeckungen treten unzählige einzelne, wie immer bedeutsame Funde, welche in Griechenland, auf den Inseln und im griechischen Asien die Zahl der Kunstwerke aller Art vermehrten, zurück, und es will etwas heißen, wenn unter ihnen eine Statue wie die Venus von Melos (1820) eine kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen darf. Auch die spätere, namentlich die römische Kunst, ging nicht leer aus, während die Erzeugnisse der griechischen sich so massenhaft ansammelten. Rom hat nie aufgehört, außer der

Masse mehr ornamentaler Sculpturarbeit Werke von hervorragender Bedeutung zu Tage zu fördern, und an allen Enden des römischen Reiches, in Algier, Cyrene, Asien, in Frankreich, England, am Rhein und an der Donau hat man mit regem Eifer die Monumente gesammelt und erforscht, welche uns den von der Hauptstadt ausgehenden Einfluß anschaulich machen, unter dem die meist dem Luxus und der Mode dienende Kunst in den Provinzen geübt wurde.

Die Kenntniß der antiken Malerei hat zwar nicht eine so nach allen Seiten durchgreifende Bereicherung erfahren, aber auch sie ist wesentlich gefördert, und zwar hat hier Italien seinen alten Vorrang behauptet. An die Stelle von Herculanum ist Pompeji getreten, welches unter einer Fülle von Wandgemälden, die wesentlich das Interesse haben, uns den Geist, in welchem die Kunst nach Alexander Gegenstände der Sage und Poesie auffaßte, und den Reichthum ihrer Motive anschaulich zu machen, doch auch manche von selbständiger Bedeutung zu Tage gebracht hat. Ja man darf sagen, daß das große Mosaikbild der Alexanderschlacht durch Zeichnung, Colorit und Composition mehr als ein Vorurtheil von der Dürftigkeit der alten Malerei niedergeschlagen und uns wenigstens eine Ahnung von dem gegeben hat, was die Historienmalerei der Alten leistete. Auch in den Gräbern Unteritaliens, Roms und besonders Etruriens sind eine Reihe Wandgemälde entdeckt worden, welche zwar auch nicht als Werke monumentaler oder virtuosenhafter Kunst gelten können, aber über die Ausbildung der Malerei, wie sie unter verschiedenen Einflüssen Statt gefunden hat, interessante Aufschlüsse geben.

Eine eigenthümliche Bedeutung haben die bemalten Vasen gewonnen. Früher nur in Unteritalien und Sicilien gefunden, kamen sie seit den Ausgrabungen in Vulci (1828) im ganzen Bereich des alten Etruriens, dann auch im eigentlichen Griechenland, auf den Inseln des aegäischen Meers und an bedeutenden Stätten des griechischen Handels am Pontus und in Cyrene, zu vielen Tausenden zum Vorschein. Zwar sind sie nur als Producte des Kunsthandwerks zu schätzen, allein sie legen durch eine Reihe von Jahrhunderten hindurch in zusammenhängender Kette Zeugniß ab, wie Sage und Poesie, Leben und Sitte in der Kunst immer neuen Ausdruck gefunden haben,

und geben einen in seiner Art einzigen Beweis von der unerschöpflichen Lebenskraft derselben; sie sind durch Darstellungen, Inschriften, Technik und Verbreitung nach allen Seiten hin eine reiche Quelle der Belehrung geworden.

Unter Winckelmann's Nachfolgern hatten Enn. Quir. Visconti (1751—1816) mit natürlichem Takt und einem durch gründliches Wissen gebildeten feinen Geschmack und Georg Zoega (1755—1810) mit umfassender Gelehrsamkeit und strenger Kritik namentlich die Kunsterklärung gefördert; die sich zudrängenden Entdeckungen mußten nicht allein die Aufmerksamkeit der kunstgeschichtlichen Betrachtung zuwenden, sondern auf Standpunkt wie Methode der wissenschaftlichen Behandlung überhaupt wesentlich einwirken. Heyne hatte die Kunstbetrachtung hervorgezogen, ohne sie zur Disciplin zu bilden, Wolf duldete sie der Vollständigkeit wegen im Kreise der Alterthumsstudien: die alte Kunst als ein wesentliches Glied im Organismus des antiken Lebens, im unlösbaren Zusammenhange mit dem Gesammtgebiet der antiken Cultur, nach denselben strengen Gesetzen wissenschaftlicher Methode zu erforschen, war die Aufgabe, welche Fr. Gottl. Welcker (geb. 1784), Fr. Thiersch (1784— 860), Ed. Gerhard (1795—1867), Otfr. Müller (1797—1840) zu lösen hatten. Schwieriger als auf irgend einem Gebiet ist es hier mit kritischer Genauigkeit den Thatbestand zu sichern, Echtheit und Ursprung festzustellen, Zuthaten und Entstellungen neuerer Willkür nachzuweisen, durch sorgfältige Abbildungen, Beschreibungen, Verzeichnisse das überreiche Material der Forschung zugänglich, den stets neu zuströmenden Zuwachs übersichtlich zu machen. Für solche nur durch ein stetiges, geregeltes Zusammengreifen von vielen geschulten Kräften zu leistende Arbeit hat Gerhard in dem Institut für archäologische Correspondenz in Rom einen Mittelpunkt und eine Schule gegründet. Um wissenschaftlich fruchtbar zu werden, bedarf aber das weitschichtige Material einer festen Gliederung. Stoff und Technik, Ursprung und Fundort, Stil und Darstellung geben wesentliche Gesichtspunkte, nach welchen die Monumente aller Art zu ordnen und zu prüfen sind, aus ihrer Durchführung ergeben sich die Momente, welche den allgemeinen Gesetzen der historischen Kritik und Auslegung in

ihrer Anwendung auf die Werke der alten Kunst den eigenthümlichen Charakter geben, welcher die Methode einer jeden Disciplin kennzeichnet. Beruht das Verständniß eines Werkes der bildenden wie der dichtenden Kunst zunächst und wesentlich darauf, daß es nach Form und Gehalt als ein Erzeugniß der frei schaffenden künstlerischen Natur aufgefaßt wird, daß die Gesetze des künstlerischen Bildens, je nach den Bedingungen der bestimmten Aufgabe, in demselben als maaßgebend erkannt und nachgewiesen werden, so hat die wissenschaftliche Erforschung des antiken Kunstwerks noch die weitere Aufgabe klar zu machen, wie unter bestimmten Verhältnissen ein Künstler einer ihn und seine Zeit bewegenden Vorstellung diese Gestalt geben konnte. Das wahre Verständniß eines antiken Kunstwerks ist erst gewonnen, wenn es dem Beschauer das ausdrückt, was der Künstler seinen Zeitgenossen durch dasselbe ausdrückte. Dieses Verständniß und die bewußte Einsicht von der Richtigkeit desselben zu gewinnen, ist Aufgabe historischer Forschung, es bedarf fortwährend des gesammten Apparats des historischen Wissens und der historischen Methode um ein Problem der alten Kunst zu lösen, die mit der Sage und Poesie, mit den Anschauungen und Sitten ihrer Zeit so unauflöslich verbunden ist, wie der Künstler selbst mitten im Leben seiner Zeit steht, und alle wesentlichen Aufgaben der Betrachtung und Würdigung der alten Kunstwerke erweisen sich schließlich als kunstgeschichtliche.

Fast nach keiner Richtung hin übte die wahrhaft geschichtliche Auffassung einen so tiefgreifenden Einfluß als auf die Mythologie. Früher hatte man die Mythen als willkürlich ersonnene Fabeleien, als ein müßiges Spiel von Dichtern, als absichtliche Verhüllung philosophischer Gedanken oder als eine in verschiedener Art entstellte Geschichte betrachtet, und auf einem der so bezeichneten Wege den Schlüssel zu dem viel verschlungenen Räthsel zu finden gesucht, wobei man meistens sich an Versuche anlehnen konnte, die schon im Alterthum gemacht waren, den dem Bewußtsein entfremdeten Mythus zu rechtfertigen und zu erklären. Bei tieferem Eingehen auf die Natur des menschlichen Geistes, bei sorgsamerem Aufmerken auf die ersten Regungen und die allmähliche Entwickelung seiner productiven Kräfte mußte man gewahren, daß die Sage nichts Willkürliches noch Zufälliges,

sondern ein nothwendiges Erzeugniß des Volksgeistes in einer bestimmten Periode seiner Entwickelung ist. Zu einer Zeit, wo der Mensch noch nicht fähig ist zwischen den Erscheinungen der ihn umgebenden Natur, seien es die regelmäßig wiederkehrenden, seien es gewaltsam den Lauf der Dinge unterbrechende Erschütterungen, die ihn ergreifen und bestimmen, und dem was in seinem Innern vorgeht, ihn zu Empfindungen aufregt, zum Handeln antreibt, zu unterscheiden, faßt er beides als schlechthin identisch auf, beides ist ihm die Wirkung einer Macht, von der er sich innerlich wie äußerlich abhängig fühlt. Was dem Dichter sich später als ein Bild darbietet, was der Denker als eine Analogie auffaßt, das ist für den Menschengeist auf dieser Entwickelungsstufe in der That eins. Da er Vorstellungen und Empfindungen als solche nicht kennt, so hat alles was seine Sinne berührt oder seine Seele bewegt nur die eine Wirklichkeit des Seins oder Geschehens, es gibt daher für ihn nur eine Form es aufzufassen und auszudrücken, die der Begebenheit. Die erzählende Sage faßt daher ungetheilt in sich was immer die geistigen, sittlichen, sinnlichen Kräfte des Volks erregt, sie enthält sein ganzes Besitzthum; das Gewand, in welches sie sich kleidet, die Gestalten, welche diese Anschauungen annehmen, werden durch den Charakter der Natur wie des Volkes, seine Lebensweise, mancherlei äußere Umstände bestimmt, in ihnen prägt sich die Individualität eines Volkes oder eines Stammes aus, während der sagenbildende Trieb allgemein menschlicher Natur ist. Mit der zunehmenden Ausbildung der geistigen Kräfte tritt dieser sagenbildende Trieb immer mehr zurück, ganz erstirbt er bei einem Volk von poetischer Anlage nie, und das unbewußte Verständniß der Sage, welches nur bei einem Volk, das sie aus sich erzeugt hat, fortwirkt, bezeugt, daß die Quelle nicht versiegt ist. Denn die Sage selbst bleibt dem Volk als sein ältestes, unveräußerliches Besitzthum, mit dem es aber mehr und mehr wie mit einem äußerlich erworbenen Gut schaltet. Sie bleibt der Ausdruck des religiösen Gefühls und liegt dem Cultus zu Grunde, der sie in seinen Gebräuchen und Ueberlieferungen mit der größten Zähigkeit festzuhalten pflegt; sie wird von der Poesie als bereitliegender, allen willkommener, allen verständlicher Stoff ergriffen, in immer neue Formen umgebildet und der bildenden Kunst zu erneuerter

Gestaltung übergeben; der Denker sucht aus ihr den geistigen Gehalt herauszuziehen oder seine Gedanken in ihre Form zu kleiden; sie lebt unter dem Volk eingeschrumpft zum Mährchen, zur Fabel, zum Sprüchwort, oder verkümmert als Aberglaube fort; sie stirbt erst mit dem Volke selbst. Die Schwierigkeit der für die Mythenforschung gestellten Aufgabe ist so einleuchtend, als daß nur der Weg der geschichtlichen Untersuchung zum Ziel führen kann. Freilich befriedigt eine chronologische Ordnung der Zeugnisse, wie sie Voß einer unkritischen Mengerei gegenüber verlangte, kaum die Anforderungen einer grundlegenden Vorarbeit. Ebensowenig fördert es, gewissen allgemeinen Grundvorstellungen aller Sagen bei den verschiedensten Völkern nachzugehen, wie Creuzer (1771—1858) in seiner Symbolik (1810) versuchte, um darin einen Grundstock ursprünglicher Offenbarung nachzuweisen. Kann die Mythologie gleich die bedenkliche Aufgabe nicht ablehnen, die Sage, als deren Wesen sie die unlösliche Einheit ihres lebendigen Organismus erkennen muß, in ihre Bestandtheile zu zerlegen, so gelangt sie dadurch zu der Einsicht, daß sie es mit einem Gewebe unzähliger feiner miteinander verbundener und verwachsener Fäden und Fasern zu thun hat, die alle bis zu einem gewissen Grade erkannt und verfolgt werden können, von denen aber keiner völlig selbständig ist. Daher denn alle, oft erneuten Versuche, das Wesen des Mythus im Ganzen oder im Einzelnen zum Verständniß zu bringen, indem man Form und Inhalt trennt, und in einem vereinzelten, historischen oder natürlichen Element den alles in sich schließenden Grundstoff zu finden hofft, nicht zum Ziele führen können. Nur der sorgfältigsten, von einem für die feinsten und tiefsten Regungen des Menschengeistes empfänglichen Sinne getragenen Beobachtung aller Elemente, welche im Charakter des Volks und der dasselbe umgebenden Natur, wie in den äußeren Verhältnissen begründet sind, und des allmählich fortschreitenden Prozesses ihrer Mischung und Zersetzung kann es gelingen, der Entstehung der Sage auf die Spur zu kommen, das Leben, Absterben, und die mannichfaltigen Metamorphosen der erstarrten und versteinerten Sage — und in dieser Gestalt tritt sie uns erst in bestimmter Ueberlieferung entgegen — durch alle Phasen der sich entwickelnden Cultur zu verfolgen, um auf diesem Wege zu einer Geschichte des geistigen Lebens des Alter-

thums, insoweit es in der Sage seinen Ausdruck gefunden hat, zu gelangen, wie sie Welckers griechische Götterlehre (1857) angebahnt hat.

Auch die Erforschung der Sprache gewann selbst eine wesentlich veränderte Stellung. Anfangs hatte man die alten Sprachen erlernt als das Mittel die Schriftsteller zu verstehen, und man hatte sie sich angeeignet um sie als Mittel der Darstellung im Wetteifer mit jenen anzuwenden; es bedurfte langer, mühsamer Arbeit um zu diesem Besitz zu gelangen. Auf beiden Wegen waren durch immer sorgfältiger ins Einzelne gehende Beobachtungen die Erscheinungen des Sprachgebrauchs auch in seinen feinsten Nuancen mehr und mehr zum Bewußtsein gebracht; man hatte den Bau der sprachlichen Formen und die Gesetze, nach welchen die Sprache zum Ausdruck der Gedanken und Empfindungen, wie zur künstlerischen Darstellung gebildet wird, immer klarer erkannt; man war der philologischen Aufgabe, Sprache und Stil als ein Individuelles lebendig aufzufassen immer näher gekommen und dadurch auch hier zu der historischen Betrachtungsweise geleitet. Die Grammatik sollte die allmähliche Entwickelung der Sprache, wie sie unter dem Einfluß der das nationale Leben bestimmenden Verhältnisse im Volk und bei dem einzelnen Schriftsteller sich ausbildet, nachweisen. Bis zu welcher Feinheit und Sicherheit aber auch die Kenntniß der alten Sprachen es bringen mochte, diese konnten durch die Hülfsmittel der Litteratur nur insoweit sie als fertig ausgebildete Sprachen ein Mittel künstlerischer Darstellung geworden waren, erforscht werden. Die Sprache aber lebt nicht bloß als eine geschriebene, sondern ebensowohl als eine gesprochene, neben der kunstgerecht gezogenen Sprache der Litteratur bildet sich in ununterbrochener Strömung die Sprache des Volks und der Gesellschaft fort. Beide stehen in fortwährender Wechselwirkung; kann die Schriftsprache der frischen Quellen der Volkssprache und der Mundarten nicht entrathen, so bedarf die dem Bedürfnisse des Augenblicks instinctmäßig folgende Volkssprache der Zucht des Dichters und Forschers: lebendig ist die Sprache nur im Zusammenwirken beider Elemente, und dieses ist aus den Schriftwerken allein nur höchst mangelhaft zu erkennen.

Die wissenschaftliche Forschung läßt sich so wenig an einen will-

türlich bestimmten Ausgangspunkt binden, von dem sie ihre Untersuchungen beginnen, als sie sich den Zielpunkt vorschreiben läßt, bis zu welchem sie dieselben führen soll. Die geschichtliche Betrachtung der Sprache dringt tiefer, sie faßt die Sprache als die erste geistige Schöpfung des zum Bewußtsein gelangten Menschen, sie fragt nach der Entstehung der sprachlichen Formen; sie sucht die Keime auf, aus welchen das organische Gebilde der Sprache hervorgehen konnte, sie will die Momente ihrer Befruchtung, die Phasen ihres Wachsthums verfolgen; sie will darlegen, von welchem Punkt aus, unter welchen Einflüssen, auf welchem Wege die Sprache so geworden ist, wie wir sie als eine fertige kennen lernen. Auf diese Fragen gibt keine einzelne Sprache mehr vollständige und zusammenhängende Auskunft, alle sind in Trümmern, lückenhaft, entstellt auf dem langen Wege ihrer Tradition zu uns gekommen. Zwar hat die Philologie von jeher durch Vergleichung der griechischen und lateinischen Sprache, deren nahe Verwandtschaft, auch ohne historische Zeugnisse, selbst der noch ungeübten Linguistik einleuchten mußte, die Mängel der einer einzigen Sprache zugewandten Forschung zu ergänzen gesucht, allein für so tiefgreifende Fragen, wie die nach dem Organismus der Sprache, genügt ein so enger Kreis der Beobachtung nicht. Nie konnte dies klarer hervortreten, als seitdem Jac. Grimm (1785—1863) im Verein mit seinem Bruder Wilhelm (1786—1859) und anderen trefflichen Männern, die wissenschaftliche Forschung, ausgerüstet mit allen Hülfsmitteln philologischer und historischer Disciplin auf dem Boden und im Leben des deutschen Volks heimisch machte. Als die eigene Muttersprache zum Gegenstand historischer Untersuchung gemacht und die Wandlungen, welche sie durchgegangen war, in ihrem gesetzmäßigen Verlauf dargelegt wurden, da ergab sich unabweislich, welche Aufgaben sich die classische Philologie bei der Erforschung der alten Sprachen zu stellen habe. Die gründliche Kenntniß der Sanskritsprache erweiterte nicht allein den Gesichtskreis, sondern lehrte eine so frühe Entwickelungsperiode der Sprache eines großen, weit ausgebreiteten Völkerstammes kennen, daß es den Begründern der vergleichenden Sprachforschung, W. v. Humboldt (1767—1835) und Frz. Bopp (1791—1867) gelingen konnte, mit fester Hand die Grundzüge zu zeichnen, welche die stammverwandten Sprachen als einander angehörig er-

kennen lassen, und die Grundgesetze aufzustellen, nach welchen die organische Aus- und Umbildung der Sprachen erfolgt. Nunmehr stellt sich jede einzelne Sprache nur als ein Individuum dar, mit vielen andern in verschiedenem Grade verwandt, es lassen sich die Gruppen, Familien und Geschlechter derselben unterscheiden. Man erkennt an sicheren Merkmalen, wie alle, aus einer Wurzel erwachsen, auf verschiedenen Entwickelungsstufen sich von einander getrennt haben, und jede in ihrer Selbständigkeit unter verschiedenen Einflüssen die überkommene Mitgift eigenthümlich ausgebildet hat. Es läßt sich nachweisen, wie die eine Sprache festgehalten, was die andere aufgegeben, wie in dieser hier, in jener dort Verkümmerung oder Weiterbildung Statt gefunden hat, vereinzelte Erscheinungen in der einen werden verständlich durch die Umgebung, in welcher sie in anderen auftreten. Sowie der Erforschung der einzelnen Sprache durch den Zusammenhang, in welchen sie mit dem Ganzen gesetzt wird, die bestimmte Bahn vorgezeichnet ist, so führt wiederum die methodische Erweiterung des Sprachgebietes, der Ausbau innerhalb bestimmter Grenzen der Erkenntniß der gemeinsamen Ursprache näher, und in dieser geschichtlichen Auffassung nimmt die Sprachkunde einen hochwichtigen Platz in der culturhistorischen Forschung ein; in Zeiten, wohin kein Zeugniß der Litteratur, kein Denkmal der Kunst reicht, da hat die Sprache ihre weithinragenden Merkzeichen aufgerichtet.

Je tiefer die Forschung in dunkle Zeiten hinabsteigt, je näher sie den ersten Schöpfungen des menschlichen Geistes tritt, um die Ausbildung des Menschengeschlechts aus ihren Gründen geschichtlich zu verstehen, um so stärker fühlt sie das Bedürfniß durch Vergleichung analoger Verhältnisse Licht zu gewinnen. Daher hat die über die meisten Völker des Abend- und Morgenlandes ausgebreitete historische Forschung von allen Seiten her besonders die Anfänge der Cultur der verschiedenen Völker zu beleuchten gesucht, sei es daß man eine ursprüngliche Verwandtschaft derselben oder eine Uebertragung fremder Elemente annahm. Wie sich eine vergleichende Sprachforschung entwickelt hat, so strebt man einer vergleichenden Mythologie, einer vergleichenden Kunstgeschichte, einer vergleichenden Culturgeschichte entgegen. Nicht allein der Umstand, daß die classische Philologie als die am frühesten entwickelte den nachgebornen Disciplinen nach vielen

Seiten hin Methode und Auffassung überliefert hat, mehr noch die Bedeutung, welche die in der gesammten Weltgeschichte unvergleichlichen Erscheinungen der classischen Völker in ihrer Culturentwickelung für das geistige Leben aller Zeiten haben und behalten werden, erklären es, daß die Alterthumsforschung gewissermaaßen im Mittelpunkt von Bestrebungen steht, wohl geeignet auch ihr den großartigen Weltcharakter aufzudrücken, welchen die Erfindungen unseres Jahrhunderts dem mercantilen und socialen Verkehr mehr und mehr verleihen. So hoch gesteckten Zielen, so ins Ungeheure ausgedehnten Mitteln gegenüber geziemt es um so mehr der einzelnen Disciplin die Zucht einer wohlverstandenen Beschränkung zu üben. Keine mechanische Erfindung wird die Kraft des Geistes steigern, den Blick des Geistes schärfen; Ueberspannung wirkt Schwäche und Vernichtung. Das Bewußtsein einem großen Ganzen anzugehören, das Bestreben in jeder Thätigkeit den Blick auf dieses Ganze, für das man wirkt, gerichtet zu halten, erhöhet und adelt die Kraft, allein nur wer im Einzelnen tüchtig sein, mit klarem Blick die nächste Pflicht zu erfüllen sich bemüht, wird in der Wissenschaft wie im Leben Dauerndes wirken. Auch die Alterthumsforschung wird nur dann über ihr eigenes Gebiet hinaus die Wissenschaft wahrhaft fördern, wenn sie des höchsten Zieles eingedenk, empfänglich für jede Anregung und Belehrung, ihrer Schranken bewußt, innerhalb derselben ihre Kräfte in freier und einsichtiger Thätigkeit bewährt.

Eine antike Dorfgeschichte.

Bei einer Ueberschau der weitschichtigen Ueberreste der antiken Litteratur finden wir eine Gattung verhältnißmäßig sehr schwach vertreten, welche in der modernen Litteratur einen sehr breiten Raum einnimmt, die eigentlichen Unterhaltungsschriften, namentlich Roman und Novelle. Was von antiken Romanen auf uns gekommen ist, gehört fast ausnahmslos ganz später Zeit an und ist allerdings nicht geeignet, uns eine entsprechende Vorstellung von dem zu geben, was auf diesem Gebiet geleistet worden ist, wenn auch in manchen Zügen die ältere Tradition noch gewahrt erscheint. Denn daß die Griechen, welche so gern erzählten und so gern dem Erzähler zuhörten, auch die erzählende Litteratur nicht vernachlässigt haben, ist unbezweifelt, und von den Schiffermärchen der Odyssee an gab es immer Erzählungen, in denen die Berichterstatter Wahrheit und Dichtung nach Lust und Behagen zur Unterhaltung des Lesers mischten. Daß diese Elemente vielfach auch in die eigentlich historische und philosophische Litteratur eindrangen und selbst mancherlei ernsthaft gemeinten Tendenzen dienten, hatte freilich seine bedenklichen Seiten, und bereitet jetzt noch der forschenden Wissenschaft nicht selten erhebliche Schwierigkeiten, während diese an den rein erfundenen wirklichen Romanen ungestört vorübergehen kann. Denn diese ergehen sich, soweit man ihre Spuren verfolgen kann, namentlich nach zwei Richtungen in so extravaganter Weise, daß eine Täuschung wissenschaftlicher Leser nicht denkbar war. Sie wußten einestheils die Theilnahme ihrer Leser durch Begebenheiten von einer mit der

Grenzboten 1866 III S. 361 ff.

neuesten Mysterienlitteratur wetteifernden Abenteuerlichkeit gespannt zu erhalten, welche in immer fernere Gegenden verlegt werden mußten, um durch deren phantastische Beschreibung einen entsprechenden Hintergrund zu gewinnen; theils suchten sie ihr Publikum durch eine freie Behandlung der Liebesverhältnisse zu fesseln, wie sie die moderne Anschauung und Ausdrucksweise in der Litteratur nicht kennt. Die Eröffnung des Orients durch Alexander steigerte die Leistungen dieser Schriftstellerei nach beiden Richtungen in einer Weise, die uns von dem Geschmack des großen Publikums, welches doch mindestens ebenso sehr wie heutzutage auch als das gebildete gelten muß, eigenthümliche Vorstellungen fassen läßt. Einen Leserkreis, dem unserer Leihbibliotheken entsprechend, gab es selbst in Rom schwerlich, und auch die Unterhaltungslitteratur hielt sich gewiß in den höheren Regionen, was freilich weder die Reinheit der Sitten noch des Geschmacks garantirt [1].

Als dem Partherkönig nach der Niederlage des Crassus unter der erbeuteten Bagage der Officiere ein damals kürzlich lateinisch bearbeiteter sehr freier Roman, die milesischen Erzählungen des Aristides, in die Hände fielen, meinte der keineswegs ungebildete Mann, bei solcher Lecture sei auch militärische Entartung nicht zu verwundern. Was man sich an Abenteuerlichkeit gefallen ließ, mögen ein paar Züge aus dem Roman des Jamblichus klar machen. Das flüchtige Liebespaar hat in einer labyrinthischen Höhle einen Versteck gefunden, über derselben lagern die verfolgenden Soldaten. Einer derselben läßt seinen Schild auf die Erde fallen, und hört daß es hohl klingt; es wird eine Ausgrabung begonnen, mit Mühe und Noth gewinnen die Verfolgten einen Ausgang. Hier kommt ihnen ein wilder Bienenschwarm zu Hülfe, der über die Soldaten herfällt; in ihrer Ermattung genießen sie aber von dem giftigen Honig dieser Bienen und bleiben wie todt am Wege liegen. Zu ihrem Glück; denn die

1 Im Jahr 1848 forderte ein deutscher Fürst einen ihm bekannten Buchhändler auf, eine Strecke mit ihm in demselben Coupe zu fahren. Als die Unterhaltung stockte, griffen beide nach einem Buche. Nach einer Weile fragte der Fürst: „Was lesen Sie denn da?“ „Hoheit“ war die Antwort „ich pflege auf Reisen immer Goethes Faust bei mir zu führen, und Sie lesen, wie ich sehe (der erfahrene Buchhändler kannte den Umschlag), die neue Uebersetzung von Casanovas Memoiren.“

Verfolger halten sie auch für todt und lassen sie liegen, indem sie nach Landessitte Kleider und Lebensmittel als Todtenspende hinlegen. Als sie vorübergezogen sind, erwachen die Scheintodten, beladen mit ihren Schätzen zwei Esel, die ihnen in die Hände laufen, und ziehen fürbas. Nachtquartier finden sie bei einem Wirth, der seine Gäste nicht blos beraubt, sondern auch verzehrt. Aus dieser Gefahr befreit sie eine andere. Soldaten kommen den Menschenfresser aufzuheben, umzingeln das Haus und stecken es in Brand. Sie schlachten ihre Esel, werfen sie ins Feuer und durchschreiten dasselbe glücklich wie auf einer Brücke; die Polizei, welche sie als Spießgenossen des Wirths ergreifen will, läßt sie gläubig passiren, da sie sich für die Geister der Gefressenen ausgeben. In der nächsten Stadt begegnen sie dem Leichenzug einer Jungfrau; ein chaldäischer Wahrsager widersetzt sich ihrer Bestattung, weil sie nur scheintodt sei, was sich alsbald bewahrheitet. In der Freude darüber läßt man Lebensmittel und alles was der Todten mit ins Grab gegeben werden sollte, dort liegen, woran das verschmachtete Liebespaar sich eine Güte thut und dann in dem geöffneten Grabmal in festen Schlaf sinkt. Hier finden sie die mittlerweile nachgerückten Polizeisoldaten, sind nicht wenig erfreut, ihre Gespenster anzutreffen, halten sie aber nunmehr für todt, und ziehen weiter. — Ein Abschnitt eines ganz ähnlichen Romans ist später als glaubwürdige Quelle für das Leben des Pythagoras benutzt worden und bis in neue Zeiten unangefochten geblieben.

Eine Seite der Darstellung, welche dem modernen Roman und der Novelle einen wesentlichen Reiz verleiht, scheint bei den verwandten Erscheinungen der antiken Litteratur ganz zurückgetreten zu sein. Es ist das Behagen an der realistischen Wiedergabe des täglichen Lebens in detaillirter Ausführung, sowohl was die allgemeinen Verhältnisse anlangt, welche die Grundlage der Begebenheiten bilden, als die durchgebildete Charakteristik der Personen in Sitten, Gewohnheiten und Sprache. Ausführliche Beschreibungen nehmen allerdings in den alten Romanen einen breiten Raum ein, aber sie haben staunenswerthe Erscheinungen in der Natur und in den Sitten fremder Länder, besonders auch Kunstwerke mancherlei Art zum Gegenstand und bilden daher meistens ein außerwesentliches Beiwerk, sodann aber sind sie viel

mehr darauf angelegt, zierliche Phrasen zusammenzustellen, als ein im Detail anschauliches Bild der Wirklichkeit zu geben. Man thut zwar Unrecht, wenn man der antiken Poesie und Kunst ein realistisches Element, das sich selbst dem genreartigen nähert, ganz abspricht; dies läßt sich vielmehr von früher Zeit an, selbst mit der höchsten Idealität gepaart, stetig nachweisen, aber es bildet nicht den Grundton der Darstellung, es tritt nur beiläufig, als einzelne Würze des Vortrags auf. Auch die neue Komödie erstrebt, wiewohl sie ganz auf dem Boden des täglichen Lebens und Verkehrs steht, die Wahrheit ihrer Darstellung nicht vorzugsweise durch ein Detail individueller Kleinmalerei, sondern folgt dem allgemeinen Zuge der griechischen Kunst, charakteristische Typen auszuprägen.

Indessen eine originelle Erscheinung begegnet uns in der griechischen Litteratur, bei welcher genremäßige Auffassung und Darstellung als der maaßgebende Charakter hervortreten: dies sind die Mimen des Syrakusaners Sophron, der mit der Blüthe der alten Komödie ungefähr gleichzeitig war. Seine Mimen waren Charaktergemälde und brachten in knapper Form Situationen aus dem Familienleben und dem Geschäftsverkehr, vorzugsweise der arbeitenden Klassen, mehr in dialogischer Form als in zusammenhängender Erzählung zur Anschauung. Alle Mittel einer bis ins Einzelnste gehenden Charakterisirung waren hier meisterlich angewendet: die Anschauungen und Sitten der Stände und Geschlechter wie die Besonderheiten einzelner auffallender Individuen mit scharfer Naturbeobachtung gezeichnet; die Ausdrucksweise des gemeinen Mannes mit ihren Idiotismen und Incorrectheiten, sprichwörtlichen und bildlichen Redensarten, schlagenden und derben Witzen in unmittelbarer Wahrheit wiedergegeben. Eigenthümlich war es, daß diese Scenen aus dem Volksleben in Prosa geschrieben und weder für dramatische Darstellung auf der Bühne noch für die Privatlectüre bestimmt waren, sondern für den Vortrag geschulter Erzähler mit kunstgemäß ausgebildeter Declamation und Mimik — einer Kunst, welche zwar nicht eigentlich zünftig geübt wurde, aber in sehr verschiedenen Abstufungen und in sehr verschiedenen Kreisen stets Beifall fand. Die drastische Wirkung und die eigentlich poetische Kraft dieser im Alterthum übereinstimmend gepriesenen Mimen, denen Plato seine Kunst den

Dialog in Scene zu setzen, abgelernt haben sollte, können wir aus den dürftigen Ueberresten nicht mehr erkennen. Ebensowenig läßt sich ermessen, wie viel von ihrem eigenthümlichen Wesen in die späteren dramatischen Mimen, die Possen, welche in der Kaiserzeit die römische Bühne beherrschten, etwa übergegangen sein möge. Auch hier übte die genreartige Behandlung der Personen und Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens offenbar den wesentlichen Reiz aus; daß alles ins Gemeine herabgezogen wurde, mochte ebenso in der Zeit liegen als die Neigung durch ausdrückliches Moralisiren den Schäden der bloß gelegten Unsittlichkeit zu begegnen. Einen Wiederschein der Sophronischen Mimen haben wir aber noch in einigen Idyllen Theokrits. Zum Theil sind sie bestimmten Stücken Sophrons nachgebildet, wie die köstliche Darstellung der Frauen, welche sich zum Besuch der Adonisfeier rüsten, durch die vollen Straßen drängen, endlich die Herrlichkeiten des Festes bewundern, zum Theil unter ihrem Einfluß gedichtet, der überall in der lebensvollen Schilderung des Hirtenlebens hervortritt. Die alexandrinische Poesie mit ihrer Vorliebe für epische und elegische Gedichte mäßigen Umfangs, in welchen saubere Ausführung des Details für den Mangel an dichterischer Conception entschädigen sollte, sah sich dadurch vielfältig auf genreartiges Ausmalen hingeführt. Allein die überwiegende Richtung dieser grammatischen Dichter auf Gelehrsamkeit, welche sie den Schmuck poetischer Darstellung fast ausschließlich in einer aus entlegenen Winkeln geholten Mythologie und Phraseologie suchen ließ, lenkte ihren Blick meistens von der naiven, unmittelbaren Naturbeobachtung ab, welche das wahre Verdienst aller genreartigen Darstellung begründet. Theokrit zeigt sich nun wie in vielen Zügen, auch schon darin als einen Alexandriner, daß er für seine Darstellungen die poetische Form wählt, welche durch Rhythmus und Sprache die naturwüchsigen Mimen zähmte und zu eleganter Bildung schulte. Indessen hat man bei ihm nicht allein feinen Takt und Geschmack anzuerkennen, welche ihn lehrten den richtigen Ton zu treffen; die Kunst, mit welcher er beim Verpflanzen auch den belebenden Hauch der Natur hinüberleitet, beweist daß angeborne Empfindung, für das Dichterische und ein schönes Talent für die Wiedergabe desselben besaß.

Noch unmittelbarer, wenngleich nicht infolge bestimmter Nachbildung, erhalten wir den Eindruck Sophronischer Darstellung vielleicht in manchen Partien des geistreichen Romans des Petronius, jenes aus Tacitus bekannten feinen Schlemmers, der durch die Eleganz seines Luxus die Gunst des Nero in dem Grade gewann, daß ihn Tigellinus, eifersüchtig auf seinen Einfluß, zum Selbstmord zwang, bei dem er sich als raffinirten Lebemann und ebenso malitiösen als lasciven Schriftsteller bewährte. Wiewohl scharfe Charakteristik in drastischer Ausführung uns überall in dessen Roman entgegentritt, so giebt doch vorzugsweise der unter dem Titel Gastmal des Trimalchio bekannte Abschnitt uns ein so lebendiges, in allen Einzelnheiten mit solcher Liebe und so feiner Kunst ausgeführtes Bild von der Unterhaltung des theils halbgebildeten, theils ungebildeten Publikums einer Provinzialstadt, daß man ihm nichts ähnliches in der antiken Litteratur zur Seite stellen kann. Auch die anderen, mehr novellenartigen Erzählungen dieses Romans, sind, wiewohl in hohem Grade lebendig und drastisch doch nicht mit gleicher Detailcharakteristik ausgeführt. Noch weniger gilt dies von den Novellen des Apulejus, die theils materiell durch den Inhalt, theils durch eine beabsichtigte Kunst der Stilistik, aber nicht durch einfache Naturwahrheit wirken sollen.

Eine Erzählung bei einem antiken Schriftsteller, welche uns in ausführlicher Darstellung ein Bild von den einfachen Verhältnissen des Landlebens entwirft, soviel Handlung hineinbringt, daß die auftretenden Personen in Bewegung gesetzt werden, ohne doch das gemüthliche Interesse des Lesers soweit in Anspruch zu nehmen, daß es von der eigentlichen Schilderung abgezogen würde, ist daher eine so ungewöhnliche Erscheinung, daß sie in einer Uebersetzung wohl Theilnahme finden und zu Vergleichungen auffordern kann.

Der Verfasser derselben ist Dio, seiner Beredsamkeit wegen Chrysostomus (Goldmund) genannt. Er war gebürtig aus Prusa am Olympus in Bithynien, von angesehener Familie, sorgfältig erzogen. Anfeindungen vertrieben ihn aus seiner Vaterstadt, er war in Aegypten, als Vespasian auf den Thron berufen wurde (69 n. Chr.), und kam mit diesem, der ihn schätzte, nach Rom. Auch der Gunst des Domitian erfreute er sich

einige Zeit; als aber dieser die Umkehr der Wissenschaft mit blutiger Grausamkeit betrieb, verließ Dio, der durch vertrauten Verkehr mit einer dem Kaiser nahe stehenden Persönlichkeit — wahrscheinlich L. Junius Rusticus — um so verdächtiger war, im Jahr 93 mit vielen Gelehrten die Hauptstadt. Eine Reihe von Jahren war er unstet auf weiten Reisen, die ihn unter Entbehrungen und Gefahren bis zu den Geten führten; dort stellte er eingehende Forschungen an, deren Resultate er in einem größeren historischen Werke mittheilte. Die Thronbesteigung seines Gönners Trajan (98) brachte ihn wieder in Gunst, welche er zunächst zum Vortheil seiner Vaterstadt verwandte, wo er dessen ungeachtet auch jetzt einen ruhigen Aufenthalt nicht finden konnte. Er begab sich nach Rom und lebte hier als Redner und Lehrer angesehen, seines unabhängigen, ehrenwerthen Charakters wegen hoch geachtet; es ist nicht bekannt, wann er starb. In jüngeren Jahren war Dio einer schmuckreichen, prunkenden Beredsamkeit zugethan und stand in einem Gegensatz zur Philosophie, den er auch in mehreren Schriften lebhaft aussprach. Seine Reisen, auf denen er Platos Phädon und Demosthenes Rede über die Gesandtschaft beständig bei sich führte, reiften durch mannichfache Lebenserfahrungen seine Ansichten und läuterten seinen Geschmack. Ohne sich zu einem bestimmten philosophischen System zu bekennen machte er in öffentlichen Vorträgen wie in Schriften, deren eine große Zahl war, vorzugsweise ethische Fragen zum Gegenstand seiner Behandlung. Vermißt man in ihnen gleich Tiefe und Originalität der Auffassung, deren Stelle mitunter gesuchte sophistische Künsteleien ersetzen sollen, so spricht sich durchgehends edle, maaßvolle Gesinnung, höher strebende, aufs Ideale gerichtete Auffassung und warmes menschliches Gefühl aus. Seine Darstellung, welche gründliche Bildung und Belesenheit blicken läßt, ist zwar bequem und lässig, aber im Ganzen natürlich und einfach, frei von der gesuchten Zierlichkeit der eigentlichen Sophisten, welche die Aufgabe der Stilistik in eine Mosaikarbeit aus attischen Wendungen und Wörtern setzten.

Die Erzählung, welche sich als eine selbsterlebte ankündigt, dient als Einleitung zu einer allgemeinen ethischen Betrachtung [1] und lautet etwa so:

[1] Es ist der siebente Vortrag des Dio, betitelt der euböische oder der Jäger.

Ich will euch erzählen was ich selbst gesehen, nicht von andern gehört habe.[1] Macht doch nicht blos das Alter redselig, daß man keine Gelegenheit zum Erzählen vorübergehen läßt, sondern auch das Reisen — natürlich, beide lassen vieles erfahren, woran man sich gern erinnert. Ich will euch erzählen, was für Leute ich getroffen habe und wie man leben kann, so zu sagen mitten in Hellas. Ich setzte von Chios nach der Sommerzeit mit Fischern in einem ganz kleinen Fahrzeug nach dem Festland über. Unterwegs befiel uns ein heftiger Sturm, vor dem wir mit genauer Noth unter die Höhlungen von Euböa[2] kamen, dort ließen sie das Schiff auf die Klippen unter den Abhängen auflaufen und stranden, und gingen zu Purpurfischern, die auf einer Landzunge ihr Quartier hatten, wo sie für einige Zeit Arbeit zu finden hofften. So blieb ich denn allein, und da ich keinen Ort mich zu bergen wußte, ging ich aufs Gerathewohl am Strande fort, ob ich etwa vorüberfahrende oder vor Anker liegende Schiffe treffen könnte. Lange Zeit ging ich vorwärts ohne einen Menschen zu sehen, da stieß ich auf einen Hirsch, der eben vom Abhang herab auf den Strand gestürzt war und von den Wogen umspült noch lebte. Bald darauf glaubte ich auch von obenher Hundegebell undeutlich durch das Meeresgeräusch zu hören. Nachdem ich mich mühselig auf eine Höhe hinaufgearbeitet hatte, sah ich denn auch Hunde, die in Verwirrung durch einander liefen, und dachte mir, daß das Thier von ihnen verfolgt den Abhang hinunter gesprungen sei; gleich hernach auch einen Mann, nach Ansehen und Tracht einen Jäger, mit vollem Bart und langen Locken am Hinterhaupt, die ihn gut kleideten, sowie Homer die Euböer vor Troja ziehen läßt — um sie zu verhöhnen, denke ich, daß sie nur halbgelockt, die übrigen Achäer aber hauptumlockt waren.[3] Der Mann nun fragte mich, ob ich etwa einen Hirsch auf der Flucht gesehen habe, worauf ich ihm erwiederte, daß er schon im Meer liege, und ihn zu der Stelle brachte. Er zog ihn aus dem Wasser, ent-

1 Es ist unverkennbar, daß Dio wirklich genaue, auf Autopsie gegründete Ortskenntniß hatte.

2 Die Höhlungen von Euböa nannte man die geräumige Bucht an der Ostküste der Insel am Vorgebirge Kaphereus, an deren schroffer Küste sich das Meer selbst bei ruhigem Wetter in starker Strömung bricht und bei Sturm den Schiffen sicheren Untergang bringt.

3 Homer Ilias II, 536 ff.: dann die Euböa bewohnt
— mit rückwärts fliegendem Hauptbaar.
„Hauptumlockt" ist das stehende Beiwort der Achäer.

häutete ihn mit seinem Waidmesser, wobei ich half so gut ich konnte, und schnitt die Hinterkeulen ab, die er nebst dem Fell mitnahm. Mich lud er ein mitzugehen und das Fleisch zu verzehren, seine Wohnung sei nicht weit entfernt. Morgen, sagte er, wenn du bei uns ausgeschlafen hast, magst du wieder ans Meer gehen, das jetzt doch nicht schiffbar ist. Du kannst dabei ganz unbesorgt sein, ich will nur wünschen, daß der Sturm in fünf Tagen nachläßt; das ist schwerlich der Fall, wenn die Höhen Euböas so von Wolken eingehüllt sind wie gegenwärtig. Darauf fragte er mich, woher ich komme und wie es weiter hergegangen sei, ob das Schiff nicht gescheitert sei. Es war ein ganz kleiner Fischerkahn, sagte ich, mit dem ich fuhr, weil ich Eile hatte, auch der ist beim Landen zerschellt. Das geht nicht anders, erwiederte er, sieh nur, wie rauh und wild die Meeresküste ist. Das sind die verrufenen Höhlungen von Euböa; ein Schiff, welches dahineingeräth, ist nicht zu erhalten, nur ganz selten retten sich einige von der Mannschaft, wenn sie nicht etwa so leicht fahren wie ihr. Aber nun komm mit und sei nur unbesorgt. Erst kannst du dich von deinen Beschwerden erholen; morgen, wenn es möglich ist, wollen wir für dein Fortkommen sorgen, da wir nun einmal Bekanntschaft gemacht haben. Du scheinst mir ein Städter zu sein, kein Schiffer oder Landmann, und nach deiner Magerkeit zu schließen, bist du leidend.

Ich ging herzlich gern mit, Nachstellungen fürchtete ich nicht, da ich nichts als ein schlechtes Kleid hatte. Das habe ich auf meinen langen Reisen oft und auch damals erfahren, daß Armuth geheiligt ist und sicherern Schutz verleiht als ein Heroldsstab;[1] so ging ich denn getrost mit ihm. Bis zur Wohnung waren es etwa vierzig Stadien[2] und unterwegs erzählte er mir im Gehen von seinen Verhältnissen und dem Leben, das er mit Frau und Kindern führte.

Wir sind unserer zwei, sagte er, die denselben Platz bewohnen, wir haben einer des anderen Schwester geheirathet und von ihnen Söhne und Töchter. Unseren Unterhalt haben wir hauptsächlich von der Jagd, doch bebauen wir auch ein kleines Stück Land; das Grundstück ist indessen nicht unser Eigenthum, weder väterliches Erbtheil noch erkauft. Denn unsere Väter waren Freie, aber so arm wie wir, Hirten, die um Lohn die Rinder eines reichen Mannes hier von der Insel hüteten, der große Heerden von Pferden, Rindern und Schafen und dies ganze Gebirge

1 Boten, Herolde, Gesandte waren durch den Heroldsstab, den sie führten, unter den Gottesfrieden gestellt.

2 Vierzig Stadien machen eine geographische Meile.

besaß. Als nach seinem Tode sein Besitzthum eingezogen wurde (es hieß, der Kaiser habe ihn seines Vermögens wegen tödten lassen), wurden die Heerden gleich zum Verkauf fortgetrieben, mit ihnen auch unsere paar Rinder, und den Lohn zahlte niemand aus. Da blieben wir denn aus Noth hier, wo wir unsere Kühe hüteten und wo wir uns ein paar Hütten eingerichtet hatten und einen kleinen Hof mit Pfählen umzäumt, nicht eben fest, bloß der Kälber wegen und auch nur für den Sommer. Denn im Winter weideten wir in der Ebene, wo es Futter die Menge gab, und trieben im Sommer das Vieh in die Berge. Meistens nehmen wir an diesem Platz unsern Aufenthalt; er hat Abfluß, an beiden Seiten ist eine tiefe, schattige Schlucht, mitten durch geht ein Fluß, nicht reißend, sondern für Kühe und Kälber gut zu passiren, mit reichlichem klarem Wasser, weil die Quelle in der Nähe aufsprudelt, und den ganzen Sommer über zieht der Schlucht wegen ein frischer Wind durch. Die umliegenden waldigen Höhen steigen sanft an, sind gut bewässert und haben keine Stechfliegen noch andere Plagen für das Vieh. Unter hohen, einzeln stehenden Bäumen breiten sich viele prächtige Wiesen aus und bringen den ganzen Sommer die schönsten Kräuter in Fülle, daß man nicht weit herumzuziehen braucht. Deshalb zog man gewöhnlich mit den Heerden hieher, und damals blieben sie denn nothgedrungen in den Hütten, um Arbeit und Lohn zu suchen, und ernährten sich von einem ganz kleinen Stück Land, das sie in der Nähe der Hürde bebauten und das des vielen vorhandenen Düngers wegen reichlichen Ertrag gab. Da sie Zeit hatten, so gaben sie sich auch mit der Jagd ab, allein und mit Hunden. Denn zwei von den Hunden, welche die Rinder trieben, hatten, als sie weit weg waren und ihre Hirten nicht sahen, die Heerde verlassen und waren an ihren gewohnten Ort zurückgekehrt. Die gingen nun anfangs mit wie auch sonst, und wenn sie Wölfe sahen, so verfolgten sie die eine Strecke weit, um Schweine oder Hirsche aber kümmerten sie sich nicht. Nachdem sie aber erst von ihrem Blut und Fleisch gekostet hatten, gewöhnten sie sich lieber Fleisch als Brod zu fressen und da sie, wenn es Jagdbeute gab, reichliche Kost hatten, sonst aber hungerten, so fingen sie auch an selbst auf das Wild zu passen, verfolgten was sich zeigte, lernten Witterung und Fährte und bildeten sich so im Alter noch aus Hirten- zu Jagdhunden aus. Als aber der Winter kam und sich gar keine Aussicht auf Arbeit zeigte, weder in der Stadt noch in einem Dorf, besserten sie die Hütten ordentlich aus, machten den Hofzaun dichter, und hielten sich so hin, indem sie nun das ganze Grundstück anbauten. Die Jagd

ging auch im Winter viel besser von statten, denn im feuchten Boden drücken sich die Spuren deutlicher ab und der Schnee zeigt sie vollends so klar, daß man gar keine Mühe sie zu suchen hat, sondern gradeswegs auf das Wild zugeführt wird, auch Hasen und Rehe in ihrem Lager fangen kann. So blieb es denn seit der Zeit, sie verlangten gar nach keiner andern Lebensweise und jeder gab seine Tochter dem Sohne des andern zur Frau. Beide sind nun schon seit geraumer Zeit gestorben, in hohen Jahren, wie sie selbst angaben, aber noch kräftig, frisch und stattlich; meine Mutter lebt noch. Von uns beiden ist der eine, der jetzt im fünfzigsten Jahre steht, noch nie in die Stadt gekommen; ich nur zweimal, einmal als Kind mit meinem Vater, da wir noch die Heerde hatten. Später kam mal einer und verlangte Geld, in der Voraussetzung, daß wir etwas hätten und hieß mich mit ihm in die Stadt gehen. Wir hatten nun kein Geld und ich schwor ihm zu, daß wir keins hätten, sonst würden wir es ihm geben. Wir bewirtheten ihn aber so gut wir konnten und schenkten ihm zwei Hirschhäute, dann ging ich mit ihm in die Stadt, denn er behauptete, es müsse nothwendig einer von uns hinkommen und unsere Verhältnisse klar machen. Da sah ich nun, wie schon das erste Mal, viele große Häuser und eine starke Mauer mit hohen viereckigen Thürmen, und viele Schiffe, die im Hafen ruhig wie in einem See vor Anker lagen.[1] Die finden sich an der Stelle, wo du ans Land kamst, nirgends, und deshalb gehen dort so viele Schiffe zu Grunde. Das alles sah ich und einen großen Menschenhaufen, der sich mit unsäglichem Lärmen und Schreien drängte, ich dachte, sie schlügen sich alle mit einander. Mein Begleiter brachte mich zu einigen Magistratspersonen und sagte lachend: Da ist der, zu dem ihr mich geschickt habt; er hat aber nichts als seinen Lockenkopf und ein festes Blockhaus. Die Magistratspersonen gingen dann ins Theater[2] und ich ging mit ihnen dahin. Das Theater aber ist wie eine hohle Schlucht, aber nicht lang ausgestreckt, vielmehr halbrund, nicht von Natur, sondern aus Steinen aufgebaut. Aber du lachst mich wohl aus, daß ich dir das so genau beschreibe, da du das gewiß sehr gut kennst. Anfangs trieb das Volk da allerhand Sachen und bald riefen sie alle freundlich und ganz vergnügt, wenn sie mit einem

1 Die Stadt, welche hier bezeichnet wird, ist das an einem geschützten Golf liegende Karystos, im Alterthum berühmt wegen seines Asbests und der Marmorbrüche.

2 Das Theater war der gewöhnliche Raum für die Volksversammlungen.

zufrieden waren, dann wieder ganz zornig. Es war aber etwas Entsetzliches mit ihrem Zorn, und die Menschen, die sie so anbrüllten, kamen ganz außer sich, einige liefen herum und baten, andere warfen ihre Gewänder aus Angst weg. Und einmal wäre ich von ihrem Geschrei beinahe umgefallen, so brach es plötzlich aus wie ein Windstoß oder wie ein Donnerwetter. Andere Leute aber, die auftraten oder aus der Masse aufstanden, sprachen zu dem Volk, einige mit wenigen Worten, andere in langen Reden. Und einigen hörten sie lange zu, über andere ergrimmten sie, sowie sie nur anfingen und ließen sie gar nicht zu Worte kommen. Als sie sich endlich beruhigt hatten, wurde ich vorgeführt; da sagte einer:

Dies ist einer von denen, Mitbürger, welche seit vielen Jahren von Staatsländereien den Nutzen ziehen, und nicht allein er, sondern auch schon sein Vater. Sie weiden unsere Berge ab, treiben dort Ackerbau und Jagd, haben viele Gebäude aufgeführt und Weinberge angepflanzt und genießen alles mögliche Gute davon, haben aber das Land weder bezahlt noch vom Volk geschenkt erhalten — wofür sollte man es ihnen auch geschenkt haben? So haben sie euer Eigenthum im Besitz und bereichern sich davon, ohne je dem Staat irgendetwas geleistet, irgendeine Abgabe gezahlt zu haben, sondern von jeder Verpflichtung frei leben sie, wie Wohlthäter der Stadt[1], ja, ich glaube, sie sind niemals hierher gekommen. — Da nickte ich ihm zu und das Volk lachte, als es das sah. Der Redner aber ärgerte sich über das Gelächter und schalt auf mich und fuhr fort: Wenn ihr das so in der Ordnung findet, so wird bald alles das Staatsvermögen plündern, einige die Stadtkasse, wie das denn schon manche thun, andere werden das Land austheilen ohne euch zu fragen, wenn ihr zugebt, daß solche Bestien ohne Entschädigung mehr als tausend Plethra des besten Ackerlandes[2] in Besitz nehmen, von denen jedem von euch drei attische Chönix Korn geliefert werden müßten.[3] Als ich das hörte, lachte ich so laut als ich konnte, das Volk aber lachte nicht wie vorher, sondern lärmte und der Redner ergrimmte und sagte mit einem wüthenden Blick auf mich: Seht ihr den Hohn und die Frechheit dieses Lumpen, wie dreist er euch verlacht? Man sollte ihn

1 Es war eine gewöhnliche Auszeichnung für solche, die sich um den Staat verdient machten und offiziell als „Wohlthäter“ genannt wurden, daß man ihnen Abgabenfreiheit (Atelie) bewilligte.

2 Ein Plethron ist eine Fläche von tausend Quadratfuß.

3 Ein Chönix war das Maaß, welchesals ausreichend für die Tageskost eines Menschen galt.

gleich abführen und seinen Genossen dazu. Denn ich höre, daß zwei die Häupter der Bande sind, welche fast alle Ländereien im Gebirge in Besitz genommen hat. Ich glaube aber, daß sie sich auch an dem Strandgut der Schiffbrüchigen vergreifen, da sie grade über dem kaphereischen Vorgebirge hausen. Woher haben sie denn so prachtvolle Aecker oder vielmehr ganze Dörfer, den Reichthum von Heerden, Zugvieh und Sklaven erworben? Ihr seht euch wohl seine schlechte Blouse [1] und das Fell an, das er umgehängt hat, um euch die Augen zu verblenden, als ob er ein Bettler und Habenichts sei. Ich, wenn ich mir ihn so betrachte, fürchte mich beinahe vor ihm, mir ist, als sähe ich Nauplius vom Kaphereus herkommen [2]. Gewiß der stellt auch auf den Höhen Feuersignale für die Schiffer aus, damit sie an den Klippen scheitern. — Als er das sagte und noch viel mehr der Art, ergrimmte das Volk und ich gerieth in Angst und fürchtete, daß sie mir etwas anthäten. Da trat aber ein anderer auf, seinen Worten und seiner Haltung nach ein billiger Mann, der bat zuerst um Ruhe, und als alles still war, sagte er in ruhigem Ton: Die thun kein Unrecht, welche wüstes Land bearbeiten und herrichten, sondern verdienen im Gegentheil Lob; nicht denen, welche auf öffentlichem Grund bauen und pflanzen, soll man zürnen, sondern denen, die ihn verderben. Denn jetzt liegen ja fast zwei Drittheile unserer Ländereien aus Mangel an Aufsicht und an Arbeitskräften brach. Ich selbst habe viele Hufen Landes, wie ja wohl noch mancher andere, sowohl in den Bergen als in der Ebene; wenn jemand die bebauen wollte, würde ich sie ihm nicht allein umsonst überlassen, sondern gern auch noch Geld darauf zahlen. Denn offenbar würde sich dadurch ihr Werth für mich erhöhen, auch ist bewohntes und gut bebautes Land ein angenehmer Anblick, uncultivirtes aber nicht allein ein unnützer Besitz für den Eigenthümer, sondern ein Elend und beweist das Unglück seines Herrn. Ich meine daher, man sollte lieber andere Bürger, so viel man nur kann, antreiben öffentliche Ländereien zum Anbau zu übernehmen; die, welche deren schon haben, immer noch mehr, die Armen

1 Der aufgeschürzte Chiton ohne Aermel, der den rechten Arm und die rechte Brust ganz frei ließ zu ungehemmter Bewegung bei der Handarbeit (Exomis), war die gewöhnliche Tracht der Arbeiter.

2 Nauplius, der Vater des Palamedes, hatte um seinen im Lager vor Troja ungerecht getödteten Sohn zu rächen, am kaphereischen Felsen falsche Feuersignale aufgestellt und dadurch die Flotte der heimkehrenden Griechen zum Scheitern gebracht.

soviel sie irgend im Stande sind, damit das Land in Ertrag komme, die Bürger aber, welche dazu Neigung haben, von zwei schlimmen Uebeln, Arbeitslosigkeit und Armuth, befreit würden. Auf zehn Jahre gebe man es ihnen umsonst, dann mögen sie nach vorgenommener Schätzung einen kleinen Theil von der Feldfrucht steuern, von den Heerden aber nichts. Wenn ein Fremder Land bebaut, mag er fünf Jahre ebenfalls frei von Abgaben bleiben, dann den doppelten Satz der Bürger steuern. Wenn ein Fremder zweihundert Hufen bebaut, soll er das Bürgerrecht erhalten, damit recht viele aufgemuntert werden. Denn jetzt liegt ja vor den Thoren alles verwildert und gräulich anzusehen, wie in einer tiefen Wüstenei und nicht wie eine Vorstadt, und in der Stadt selbst wird an vielen Stellen gesäet und Vieh auf die Weide getrieben. Soll man sich nun nicht über die Redner wundern, welche die auf dem kaphereischen Vorgebirge an den Enden Euböas fleißig Arbeitenden verläumden, und die, welche das Gymnasium zum Acker und den Markt zur Viehweide machen, ungestört wirthschaften lassen? Ihr seht ja doch selbst, wie das Gymnasium in ein Saatfeld verwandelt ist, daß Herkules[1] und die anderen Götter- und Heroenstatuen unter dem Korn versteckt werden, und wie Tag für Tag die Schafe des geehrten Vorredners frühmorgens auf den Markt getrieben werden und vor dem Rathhaus weiden, so daß die Fremden, welche hierher kommen, unsere Stadt verspotten und beklagen. — Als sie das hörten, erzürnten sie sich wieder gegen jenen und lärmten. — Und bei solchem Thun, fuhr er fort, will er arme Bürger vor Gericht stellen, offenbar, damit künftig niemand mehr den Acker baue, sondern die vor der Stadt Seeräuberei, die in der Stadt Beutelschneiderei treiben. Ich bin vielmehr der Meinung, daß man diese Leute bei dem läßt, was sie betrieben haben, ihnen fürs künftige eine mäßige Steuer auferlegt und wegen der früheren Abgaben Nachsicht übt, weil sie das Land, das sie bebauen, ohne Cultur und Ertragsfähigkeit überkommen haben. Wollen sie aber einen Preis für das Grundstück erlegen, so soll man es ihnen billiger lassen als anderen.

Nachdem er so gesprochen, trat wieder der, welcher zu Anfang geredet hatte, gegen ihn auf, und so zankten sie lange mit einander. Endlich hießen sie auch mich vorbringen, was ich wollte. Ja, was soll ich denn reden? sagte ich. Gegen das, was hier gesprochen ist, erwiederte einer von denen, die da saßen. Nun so erkläre ich denn, sagte ich, daß

1 Herkules ward als Vorsteher der gymnastischen Uebungen verehrt, daher pflegte seine Statue in keinem Gymnasium zu fehlen.

gar nichts von alle dem wahr ist, was der da gesagt hat. Ich meinte zu träumen, als der Mensch von Aeckern und Dörfern und dergleichen faselte. Wir haben weder Dörfer, noch Pferde, noch Esel, noch Rinder. Hätten wir doch nur soviel Güter, als er uns andichtete, damit wir euch mittheilen könnten und selbst reiche Leute wären! Uns genügt freilich auch das, was wir jetzt haben, und begehrt ihr davon, so nehmt euch nur; wollt ihr alles, so werden wir uns schon wieder was erwerben. Auf diese Worte erklärten sie sich zufrieden und der Magistrat fragte mich, wie viel wir denn dem Volke geben könnten. Vier ganz schöne Hirschhäute, erwiederte ich. Da lachten viele von ihnen, der Magistrat aber schalt auf mich. Ja, sagte ich, die Bärenhäute sind steif und die Bocksfelle sinds nicht werth, einige schon alt, andere zu klein, wollt ihr sie aber auch, so nehmt sie nur. Da schalt er wieder und sagte, ich sei ein wahrer Ackerknecht. Was? sagte ich, sprichst du nun auch von Aeckern? hörst du nicht, daß wir keine Aecker haben? Nun fragte er mich, ob wir jeder ein attisches Talent[1] geben wollten. Wir wägen unser Fleisch nicht, entgegnete ich, aber was da ist, wollen wir euch geben; einiges wenige liegt im Salz, das andere hängt im Rauch, nicht schlechter als jenes, Schweine und Hirschschinken und anderes vortreffliches Fleisch. Da lärmten sie und sagten, ich belöge sie; der aber fragte mich, ob wir auch Feldfrüchte hätten. Ich antwortete der Wahrheit gemäß: Zwei Scheffel Weizen und vier Scheffel Gerste und ebenso viel Hirse und ein halb Maaß Bohnen, denn die sind heuer nicht gerathen. Weizen und Gerste mögt ihr nehmen, laßt uns nur die Hirse; habt ihr aber Hirse nöthig, so nehmt euch die. — Macht ihr denn auch Wein? fragte ein anderer. Allerdings, antwortete ich, wenn jemand zu uns kommt, wollen wir ihm davon geben, nur mag er selbst einen Schlauch mitbringen, denn wir haben keinen. — Wie viel Weinstöcke habt ihr denn? — Zwei, sagte ich, stehen vor den Thüren, im Hofe zwanzig und ebensoviel jenseits des Flusses, die wir erst kürzlich gepflanzt haben; es sind edle Sorten, die große Trauben tragen, wenn die Vorübergehenden sie schonen. Damit ihr aber nicht mühselig nach allem zu fragen braucht, will ich alles aufzählen, was unser ist, acht Ziegen, eine gestutzte Kuh, ein sehr schönes Kalb von ihr, vier Sicheln, vier Hacken, drei Lanzen und jeder von uns hat ein Jagdmesser. Von dem irdenen Geschirr ist nichts zu sagen; dann haben wir auch Frauen und Kinder von ihnen. Wir wohnen aber in zwei guten Hütten und

1 Das griechische Wort Talent bezeichnet ein Gewicht (reichlich 52 Pfund) und eine imaginäre Münze (1570 Thaler), daher das Mißverständniß.

haben noch eine dritte, worin unser Bischen Korn ist und die Häute. Ja wohl, sagte der Redner, und wo ihr auch euer Geld eingrabt. Dann geh hin und grabe es aus, du Narr, sagte ich, wer gräbt denn wohl Geld ein, das wächst ja nicht. Da lachten alle, um ihn zu verhöhnen, denke ich. Das ist nun unser Besitzthum, wollt ihr alles haben, so werden wir es euch gern überlassen, ihr braucht es nicht mit Gewalt zu nehmen, wie von Schlechten oder von Fremden, denn wir sind ja alle Bürger dieser Stadt, wie ich von meinem Vater gehört habe. Der ist einmal hierher gekommen, als grade eine Geldspende vertheilt wurde, und hat mit den Bürgern davon keinen Theil bekommen. Wir erziehen ja auch unsere Kinder zu Mitbürgern für euch, und wenn es noth thut, wollen wir euch zu Hilfe kommen gegen Seeräuber und Feinde. Jetzt ist freilich Friede, aber wenn mal Kriegszeiten kommen, dann werdet ihr wünschen, daß viele Krieger euch zuziehen wie wir. Denkt nur nicht, daß dann der Redner da für euch kämpfen wird anders als mit Schimpfreden, wie die Weiber. Von dem Fleisch und den Fellen des Wildes, das wir erlegen, wollen wir euch einen Theil geben, schickt nur jemand, der es abholt. Verlangt ihr, daß wir die Hütten niederreißen, wenn sie Schaden thun, wollen wir sie abbrechen; nur gebt uns dann eine Wohnung hier in der Stadt, denn wie sollten wir sonst den Winter überdauern? Ihr habt so viele Häuser innerhalb der Stadtmauer, in denen niemand wohnt, eins davon wird für uns ausreichen. Wenn wir aber nicht hier leben und euch den engen Raum, wo so viele zusammenwohnen, nicht noch mehr verengen, so sind wir darum doch nicht werth, vertrieben zu werden. Was der sich aber unterstand von dem Strandgut zu sagen, so etwas ruchloses und schändliches — beinahe hätte ich vergessen, von dem zu sprechen, was ich zuerst hätte sagen sollen — das glaubt doch niemand von euch? Es wäre ja gottlos, und zudem ist es ja gar nicht möglich, von dort auch nur das geringste zu nehmen. Von dem Holz sieht man ja nichts mehr als das Gemüll, so winzig klein wird es angespült und die Küste ist ja ganz unzugänglich. Die Körbe, das einzige, was ich einmal angetrieben gefunden habe, auch die habe ich an die heilige Eiche angeheftet, die dort am Strande steht [1]. Da sei Zeus für, daß wir je einen Vortheil aus dem Unglück anderer Menschen zögen! Im Gegentheil habe ich mich oft der Schiffbrüchigen, die dort hinkamen, erbarmt, sie in meiner Hütte aufgenommen, ihnen zu essen und zu trinken gegeben, ihnen fort-

1 An gewisse Bäume, wie an die Wände der Heiligthümer, heftete man Gegenstände aller Art als Weihgeschenke für die Götter an.

geholfen und sie in bewohnte Gegenden gebracht. Aber wer wird mir das jetzt unter euch bezeugen? Auch habe ich das nicht um Zeugniß oder Dank gethan, da ich ja nicht einmal wußte, wer sie waren. Möchte nur niemand von euch je in solche Noth gerathen.

Als ich das gesagt hatte, stand einer mitten aus dem Volk auf und ich dachte schon: da kommt wieder einer, der Lügen gegen dich vorbringen wird; aber der sagte: Mitbürger, schon lange glaubte ich den Mann da zu erkennen, aber ich traute mir selbst nicht. Nun, da ich ihn ganz bestimmt erkenne, wäre es schlecht, oder gradezu ruchlos, wenn ich hier nicht aussagte, was ich weiß, und ihm nicht wenigstens mit Worten die großen Wohlthaten, die er mir mit der That erwiesen hat, vergelten wollte. Ich bin, wie ihr wißt, Bürger, so gut wie der da — und damit wies er auf seinen Nebenmann, der auch aufstand — und wir fuhren, es ist jetzt das dritte Jahr, in dem Schiffe des Sokles zur See. Als das Schiff am kaphereischen Vorgebirge gescheitert war, wurden unser von sehr vielen nur ganz wenige gerettet. Einige, die noch etwas Geld im Beutel hatten, nahmen Purpurfischer zu sich auf, wir, die wir ganz nackt an den Strand geworfen wurden, schlugen einen Fußpfad ein, in der Hoffnung, bei Hirten ein Unterkommen zu finden, da wir vor Hunger und Durst umkommen wollten. Mit aller Noth kamen wir auch zu ein paar Hütten und stellten uns hin und riefen. Da kam der Mann da heraus und führte uns hinein, machte dann ein Feuer an, nicht gleich ein großes, sondern allmählich, und den einen rieb er, den andern seine Frau mit Fett ein, denn Oel hatten sie nicht; darauf begossen sie uns mit warmem Wasser, bis sie uns ganz wieder erwärmt hatten. Dann mußten wir uns lagern und sie deckten uns zu mit dem was sie hatten und setzten uns Weizenbrod vor, während sie Hirsebrei aßen, schenkten uns Wein ein, während sie Wasser tranken, und brieten und kochten für uns Wildpret im Ueberfluß. Am folgenden Tage wollten wir fortgehen, aber sie hielten uns drei Tage und gaben uns das Geleit bis in die Ebene und schenkten uns noch beim Abschied Fleisch und jedem ein sehr schönes Fell. Da er sah, daß ich von dem ausgestandenen Ungemach mich noch sehr unwohl befand, ließ er mich das Kleid anziehen, welches seine Tochter ausziehen mußte [1], die sich dann einen andern alten Lumpen umthat;

[1] Der einfache dorische Chiton bestand aus zwei Stücken Zeug, welche auf den Schultern durch Spangen zusammengehalten und um den Leib gegürtet wurden. Es konnte daher mit einiger Accommodation von Männern und Frauen dasselbe Kleidungsstück getragen werden.

das gab ich ihm wieder, als wir ins Dorf kamen. So hat uns damals nächst den Göttern dieser Mann das Leben gerettet.

Das hörte das Volk nun mit Vergnügen an und man rief mir Beifall zu. Mir war auch alles wieder ins Gedächtniß gekommen, ich sagte: Willkommen Sotades! ging auf ihn zu und küßte ihn wie den andern. Darüber lachte das Volk sehr und ich merkte, daß man in der Stadt einander nicht küßt. Nun trat der Mann wieder auf, der schon vorher so billig gesprochen hatte, und sagte: Mitbürger, ich schlage vor, daß wir diesen Mann ins Stadthaus zu Gaste laden [1]. Wenn er im Kriege einen Bürger beschützt und gerettet hätte, würden ihm große Belohnungen zu Theil; soll er, der zwei Bürger erhalten hat, vielleicht auch mehrere, die jetzt nur nicht zugegen sind, ohne Anerkennung bleiben? Für das Kleid, welches er seiner Tochter vom Leibe zog, um es dem nothleidenden Bürger zu geben, soll die Stadt ihm Unterkleid und Mantel schenken, damit es auch anderen zur Aufmunterung diene, pflichtgetreu und hilfreich zu sein. Ferner trage ich darauf an, zu beschließen, daß ihnen und ihren Kindern das Grundstück zum Nießbrauch überlassen werde, ohne Belästigung von irgend einer Seite, und daß ihnen noch 100 Minen zur Ausrüstung gegeben werden; das Geld erbiete ich selbst mich für die Stadt zu zahlen [2]. Das wurde mit Beifall aufgenommen und alles geschah so, wie er es vorgeschlagen hatte. Die Kleider und das Geld wurden gleich ins Theater gebracht. Ich wollte es nicht annehmen, und als es hieß, in meinem Felle könnte ich nicht mitspeisen, erklärte ich: Dann bleibe ich heute ohne Mittagsbrod. Aber sie zogen mir das Kleid an und thaten mir den Mantel um, und als ich mein Thierfell darüber werfen wollte, gaben sie das nicht zu. Das Geld nahm ich nun auf keine Weise, und lehnte das mit einem Schwur ab. Wenn ihr einen sucht, sagte ich, der es annehmen wird, so gebt es nur dem Redner, damit er es eingräbt, denn darauf versteht er sich ja offenbar. — Seitdem hat uns denn auch niemand beunruhigt.

Während er mir dies erzählte, waren wir so ziemlich an die Hütten herangekommen. Da sagte ich lachend: Eins hast du aber doch vor den

1 Im Prytaneum wurden auf öffentliche Kosten Magistratspersonen, Gesandte gespeist, und gleiche Ehre wurde auch verdienten Mitbürgern oder Fremden für einzelne Fälle oder auf Lebenszeit erwiesen.

2 Ein solches freiwilliges Eintreten von Privatpersonen bei gemeinnützigen Ausgaben des Staats war nicht ungewöhnlich und wurde gewöhnlich durch Dankdecrete und Dankbezeugungen aller Art öffentlich anerkannt.

Bürgern verheimlicht, und zwar dein schönstes Besitzthum. Was wäre das? fragte er. Diesen schönen Garten mit Gemüse und Bäumen. Das war damals noch nicht, erwiederte er, den haben wir erst später angelegt. Wir gingen nun hinein und ließen es uns den Rest des Tages wohl sein, wir beide auf einem hohen Lager von Laub und Fellen gelagert, die Frau saß neben dem Mann [1]. Eine erwachsene Tochter bediente uns und schenkte uns süßen rothen Wein zu trinken ein; die Söhne bereiteten das Fleisch und aßen selbst, nachdem sie uns vorgelegt hatten. Ich mußte die Menschen glücklich preisen, ja sie schienen mir glücklicher zu leben als wen ich sonst kannte. Und doch kannte ich Hauswesen und Mahlzeiten Reicher, nicht blos von Privatleuten, sondern von Satrapen und Kaisern, die mir immer unglücklich vorgekommen sind, aber nie mehr als damals, wo ich sah, wie diese Menschen in ihrer Armuth und Freiheit auch vom Essen und Trinken mehr Genuß haben als jene. Als wir so ziemlich fertig waren, da kam auch der andere und hinter ihm drein sein Sohn, ein hübscher Bursche, der einen Hasen mitbrachte. Als er hereinkam, wurde er roth, und während sein Vater uns begrüßte, küßte er das Mädchen und schenkte ihr den Hasen. Sie hörte nun auf uns zu bedienen und setzte sich neben ihre Mutter, während der Jüngling an ihrer Stelle die Aufwartung übernahm. Ist das die, fragte ich den Wirth, der du das Kleid abnahmst, um es dem Schiffbrüchigen zu geben? Nein, sagte er lachend, die ist lange verheirathet und hat schon große Kinder, an einen reichen Mann im Dorf. Dann helfen sie euch wohl aus, sagte ich, wenn es euch an etwas fehlt? Es fehlt uns an nichts, entgegnete die Frau, sie bekommen noch von uns, wenn es Jagdbeute giebt, und Obst und Gemüse, denn einen Garten haben sie nicht. Doch vorm Jahre haben wir Weizen zur Saat von ihnen bekommen, den wir ihnen aber gleich nach der Ernte zurückgegeben haben. Nun, wie ists? sagte ich, denkt ihr diese auch einem reichen Manne zu geben, damit sie euch ebenfalls Weizen borgen kann? Da wurden beide roth, das Mädchen wie der Jüngling, und ihr Vater sagte: Die wird einen armen Mann heirathen, der ein Jäger ist wie wir. Dabei sah er lächelnd nach dem Jüngling hin und ich sagte: Warum gebt ihr ihm sie denn nicht? oder muß der auch erst aus dem Dorf heraufkommen? Ich denke, erwiederte er, der ist nicht weit, sondern schon hier drinnen zur Stelle; wir wollen auch die Hoch-

1 Es war allgemeine Sitte, daß ehrbare Frauen beim Mahl saßen, während die Männer gelagert waren, wie man dies auf den zahlreichen Grabreliefs sieht, welche Familienmahlzeiten darstellen.

zeit ausrichten, wenn wir einen guten Tag dazu ausgewählt haben. Woran erkennt ihr denn den guten Tag? fragte ich. Wenn der Mond nicht klein ist, antwortete er, und dann muß die Luft rein und das Licht hell sein. Gut, sagte ich, ist er denn aber auch wirklich ein guter Jäger? Ich kann einen Hirsch ereilen, erwiederte der Jüngling, und einen Eber abfangen, und das kannst du morgen selbst sehen, wenn du willst. Hast du den Hasen hier selbst gefangen? fragte ich weiter. Ja, sagte er lachend, mit dem Netz diese Nacht, es war schöne helle Luft und der Mond so groß, wie ich ihn noch nie gesehen habe. Da lachten beide, sein Vater und der des Mädchens, er aber schämte sich und verstummte. Ich, sagte der Vater des Mädchens, bin gar nicht fürs Aufschieben, aber dein Vater will warten, bis er reisen kann um ein Opferthier zu kaufen, denn das müssen wir doch den Göttern schlachten. O, sagte der jüngere Bruder des Mädchens, für ein Opferthier hat der schon längst gesorgt, hinter der Hütte wird ein stattliches aufgefüttert. Wahrhaftig? riefen sie, und er bestätigte es. Woher hast du es denn nur? fragten sie. Als wir die Bache mit den Frischlingen auftrieben, sagte er, liefen die andern fort, schneller als die Hasen; eins traf ich mit einem Steine, griff es und steckte es unter das Fell; das habe ich im Dorfe gegen ein Ferkel vertauscht und dies in einem Koben, den ich ihm hinten gemacht habe, aufgezogen. Deshalb, sagte der Vater, lachte deine Mutter so, wenn ich mich wunderte, daß ich ein Schwein grunzen hörte und daß du so viele Gerste gebrauchtest. Kastanien waren nicht genügend zum Fettmachen, sagte er, und Eicheln wollte ich nicht füttern. Aber ist es euch gefällig es zu sehen, will ich gehen es zu holen. Als sie zustimmten, ging er mit dem Knaben voll Freude eilends fort. Indessen war das Mädchen aufgestanden und brachte aus der andern Hütte eingemachte Waldbeeren und Mispeln und Winteräpfel und edle vollsaftige Weintrauben und setzte sie auf den Tisch, nachdem sie mit Blättern die Fleischreste weggewischt und Farrenkraut darüber gelegt hatte. Da kamen auch die Söhne und brachten unter Scherz und Gelächter das Schwein herbei, mit ihnen die Mutter des Jünglings und zwei kleine Brüder; die trugen frisches Brod und gekochte Eier auf Holztellern und gedörrte Kichererbsen. Die Frau begrüßte ihren Bruder und die Nichte, setzte sich dann zu ihrem Mann und sagte: Sieh, da ist das Opferthier, was dieser seit langer Zeit zur Hochzeit gemästet hat, Brod und Kuchenmehl ist auch bereit, nur etwas Wein werden wir vielleicht noch nöthig haben, und der ist leicht aus dem Dorfe zu haben. Der Sohn stand neben ihr und sah den Schwiegervater an, der lächelnd sagte:

Der hier ists, der Aufschub macht, vielleicht will er das Schwein noch fetter machen. Aber das will ja schon in seinem Fett ersticken, rief der Jüngling. Ich wollte ihm zu Hülfe kommen und sagte: Gebt nur Acht, daß nicht der euch abmagert, während das Schwein fett wird. Der Fremde hat ganz recht, sagte die Mutter, er ist ja ganz abgefallen, neulich habe ich auch beobachtet, daß er Nachts wachte und vor die Thür ging. Die Hunde bellten, sagte er, und ich ging hinaus um nachzusehen. Nicht doch, erwiederte sie, du gingst dort unruhig hin und her; wir wollen ihn aber doch nicht länger sich abhärmen lassen. Damit umarmte und küßte sie die Mutter des Mädchens, die sich an ihren Mann wandte und sagte: Laß uns nach ihrem Wunsch thun. So wurde es denn beschlossen, daß am dritten Tage die Hochzeit sein sollte. Mich luden sie ein bis zu dem Tage zu bleiben, was ich denn auch mit Vergnügen that.

Es ist nicht nöthig die ethische Betrachtung, welche Dio hier anspinnt, weiter zu verfolgen. Er sucht zunächst zu beweisen, daß Arme freigebiger und hülfreicher zu sein pflegen als Reiche, wozu Homer ihm die Belege liefern muß, dessen Gedichte diesen Schriftstellern häufig als Texte zu Homilien dienen. Dann wendet er sich zu der Frage, wie in den überfüllten großen Städten, wo alles theuer bezahlt werden muß, den arbeitenden Classen, „welche kein anderes Capital besitzen als ihre Arbeitskraft,“ geholfen werden könne. Es wäre von großem Interesse, diese brennende sociale Frage von einem Manne discutiren zu hören, der mit praktischen Lebenserfahrungen und eigner Kenntniß der verschiedensten Schichten der Bevölkerung an dieselbe herantritt, aber Dio ist kein Schulze-Delitzsch und man darf keine eingreifenden praktischen Vorschläge erwarten. Sein Vortrag läuft im Wesentlichen darauf hinaus, daß Armuth kein Uebel, Arbeiten keine Schande sei, und daß wer ernstlich arbeiten wolle, auch Arbeit finde. Er ist sogar so unpraktisch, seinen Armen nicht allein die Arbeit zu verbieten, an welcher ein sittlicher Makel haftet, sondern auch die, welche dem Luxus dient.

Seiner Dorfgeschichte fehlt freilich bei allem Behagen, womit er die einzelnen Züge der beschränkten Einfachheit des abgeschiedenen Landlebens und der naiven Unerfahrenheit des Jägers zusammenstellt, der scharfe Blick für das lebensvolle Detail und der poetische Sinn für die organische Composition eines wirklichen

Genrebildes. Das rhetorische Wesen verräth sich schon in der Breite, mit welcher die Verhandlungen in der Volksversammlung ausgeführt sind, und hier fehlt es an einer feineren Charakteristik der einzelnen Personen, welche auftreten, fast ganz; alle, und schließlich auch der ungebildete Jägersmann, reden so ziemlich in derselben schulmäßigen Manier. Ebensowenig faßt er die Situation mit dem Humor auf, den sie unwillkürlich hervorrufen mußte; er interessirt sich ernstlich für den Biedermann, der wie Seume's Canadier die übertünchte Höflichkeit der Stadt nicht kennt, und ihm wesentlich nur als Folie für seine moralische Betrachtung dient. Aber sein Mitgefühl für das Glück dieser bedürfnißlosen, arbeitsfrohen ehrlichen Landleute ist wahr und warm, und ein Zug, der fast durch die ganze Litteratur der Kaiserzeit geht, spricht sich hier in wohlthuender Einfachheit aus, während er sonst oft genug durch gespreizte Declamation unangenehm berührt. Der überraffinirte Luxus, der auf materiellem wie auf geistigem Gebiet auch die Bedürfnisse und Begierden ins Ungemessene steigerte, rief bei Edleren und Gebildeten eine Sehnsucht nach der seligen Einfalt eines moralisch und intellectuell ungetrübten Naturlebens hervor, welche philosophische, naturwissenschaftliche, historische Darstellungen durchzieht, häufig aber in überreizter Sentimentalität oder declamatorischem Pathos, ganz ähnlich wie bei verwandten Erscheinungen in der französischen Litteratur des vorigen Jahrhunderts, nur als ein neues Symptom derselben Krankheit erscheint, welche alles ergriffen hat.

Novelletten aus Apulejus.

Eine sehr merkwürdige, in ihrer Art einzige Erscheinung der römischen Litteratur ist der Roman des Apulejus „Die Verwandlungen oder Der Esel", wie die Verehrer ihn nannten — das Buch hatte eine Zeitlang einen großen Leserkreis — Der goldene Esel. Denn von dem Roman des dem Apulejus an Geist, Geschmack und Darstellungsgabe unendlich überlegenen Petronius haben wir nur noch so zerrissene Bruchstücke, daß sich von der ursprünglichen Composition desselben keine Vorstellung mehr fassen läßt. Der Roman des Apulejus aber ist vollständig, und nicht nach der Schablone der erhaltenen griechischen Romane geschrieben, wiewohl ihm ein griechisches Original zu Grunde liegt. Der Verfasser ist keine uninteressante Persönlichkeit und ein charakteristischer Repräsentant seiner Zeit.

Apulejus, ein Zeitgenosse der Antonine, gebürtig aus der römischen Colonie Madaura in Afrika, war der Sohn eines wohlhabenden und angesehenen Mannes, der ihm eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden ließ. Nachdem er in Karthago seine Schulstudien gemacht hatte, ging er zu seiner weiteren Ausbildung nach Athen, wie er selbst in seiner gezierten Weise sagt: „Der erste Krug des Schulmeisters benimmt die Rauhheit, der zweite des Grammatikers verleiht Bildung, der dritte des Rhetors rüstet mit Beredsamkeit. Soweit trinken die meisten, ich aber leerte in Athen noch andere Krüge; den benebelnden der Dichtkunst, den klaren der Mathematik, den süßen

Erweitert aus den Grenzboten 1867 IV S. 445 ff.

der Musik, den herben der Dialektik und endlich den unerschöpflichen Nectartrank der Philosophie." Auf seinen weiteren Reisen kam er auch nach Rom, wo er sich eine Zeitlang aufhielt, um sich den mündlichen und schriftlichen Gebrauch der lateinischen Sprache so anzueignen, wie er der griechischen Herr war. So ausgerüstet kehrte er in sein Vaterland zurück, um als Redner und Schriftsteller aufzutreten. Auf einer Reise blieb er krank in Oea liegen und lernte dort eine reiche und gebildete Wittwe Pudentilla kennen, welche er heirathete, oder die vielmehr, wie er es darstellt, ihn heirathete. Ihre Verwandten, welche damit unzufrieden waren, erhoben gegen ihn die im Alterthum häufige und gern geglaubte Beschuldigung, er habe sie durch Zauberkünste berückt. Es wurde ihm leicht, in seiner noch erhaltenen Vertheidigungsrede die Unwissenheit und Dummheit seiner Ankläger wie seine überlegene geistige Bildung ins beste Licht zu setzen; er wurde freigesprochen, aber der Ruf eines Zauberers blieb an seinem Namen haften, freilich wohl weniger dieses Processes wegen, als weil man ihn später mit dem Helden seines Romans identificirte. — Zur Zeit des Apulejus war das Interesse des Publikums an wohl stilisirten, kunstgemäß gehaltenen öffentlichen Vorträgen auf einen hohen Grad gestiegen, die Sophisten, wie man diese Vortragskünstler nannte, waren die eigentlichen Virtuosen jener Zeit. Sie wanderten von Ort zu Ort und wurden, waren sie rechte Meister ihrer Kunst, mit einem Enthusiasmus aufgenommen, von dem die moderne Zeit auf diesem Gebiet keine Vorstellung hat. Das Publikum wurde nicht satt, diese Kunststücke, denen es ein sehr fein ausgebildetes Ohr entgegenbrachte, anzuhören und wie rasend zu beklatschen; die klingenden Belehrungen fielen glänzend aus und Ehrenstatuen für solche Virtuosen waren häufiger als heutzutage Titel und Orden. Auch Apulejus übte diese Kunst, die ihm in mehr als einer Stadt zu Statuen verhalf. Noch sind von ihm, wie von Lucian, kleine Aufsätze vorhanden, durch welche man die eigentlichen, improvisirten oder vorbereiteten, Vorträge einzuleiten pflegte, wahre Cabinetsstücke raffinirter rhetorischer Ausarbeitung, nicht selten selbständige Einlagen — Beschreibung einer Seltenheit, eines Kunstwerks, eine zierlich herausgeputzte Anekdote — welchen eine, oft sehr gezwungene Anwendung auf ein hochge-

neigtes Publikum gegeben wurde. So beschreibt Lucian ausführlich ein Gemälde des Aetion, die Hochzeit des Alexander und der Roxane, von dem er beiläufig bemerkt, es sei in Olympia ausgestellt worden. Ein andermal erzählt er von den Schlangen der afrikanischen Wüste, deren Biß einen unauslöschlichen, durch jeden Trunk gesteigerten Durst zur Folge habe, um zu erklären, daß er von einem gleich unersättlichen Verlangen getrieben werde, sich vor seinem verehrten Publikum zu produciren. Um einen Begriff zu geben, welches Wortgeschnitzel dort gekräuselt wurde, mag ein Stück aus einem solchen Präludium des Apulejus dienen.

Hippias[1].

Auch Hippias gehörte zur Zahl der Sophisten, durch die Zahl seiner Kunstfertigkeiten allen überlegen, an Beredsamkeit keinem nachstehend. Seine Zeit war die des Sokrates, sein Vaterland Elis, sein Geschlecht unbekannt; sein Ruhm war groß, sein Vermögen mäßig, aber sein Talent war hervorragend, sein Gedächtniß ausgezeichnet, seine Studien vielseitig, seine Nebenbuhler zahlreich. Einst kam Hippias zu den olympischen Wettspielen nach Pisa, durch seinen Aufzug nicht minder schauenswerth, als ob dessen Arbeit bewundernswürdig. Von dem was er an und bei sich trug, hatte er nichts gekauft, alles mit seinen eigenen Händen verfertigt, die Kleider, mit denen er angethan, die Sandalen, mit denen er beschuht war, der Schmuck, mit dem er prangte. Angezogen trug er auf dem Leib eine Tunica vom feinsten Gewebe, dreifachen Fadens, zwiefachen Purpursaums: er allein hatte sie sich zu Hause gewebt. Als Gürtel trug er eine Binde, nach Art babylonischer Weberei in wunderbarer Farbenpracht gemustert: auch bei der Arbeit hatte ihm niemand geholfen. Als Ueberwurf hatte er einen weißen Mantel umgeschlagen: auch dieser war seiner eigenen Hände Werk. Die Schuhe, welche er an den Füßen trug, hatte er selbst gemacht, sogar den Ring mit kunstvollem Siegelstein, welchen er an der Linken sehen ließ: er selbst hatte den Reif gerundet, den Stein geschnitten und in die Fassung gesetzt. Noch habe ich nicht alles erwähnt, denn es reut mich nicht zu beschreiben, was er sich nicht scheute zu zeigen, der sich vor einer großen Versammlung rühmte auch das Oelkrüglein selbst verfertigt zu haben, das er trug, linsenförmig an Gestalt, von fein geschwungener, eingedrückter Ründung, daneben ein zier-

1 Der Aufsatz ist aus den Florida des Apulejus (9).

liches Schabeisen mit schlank gestrecktem Schaft und sanft gebogenem Zünglein, daß der Griff fest in der Hand lag und der Schweiß durch die Rinne abfloß. Wer wird nun einen in so mannichfacher Kunst vielgeübten, durch allseitige Kunde berühmten Mann, einen Dädalus in Handfertigkeit nicht hochpreisen? Auch ich lobe den Hippias, aber der Fruchtbarkeit seiner Gaben mag ich lieber in der Uebung geistiger Bildung als mannichfachen Handwerksgeräths nacheifern, und ich gestehe, daß ich mich auf Handarbeit nicht verstehe, meine Kleidungsstücke vom Weber kaufe, meine Schuhe vom Schuster hole, keinen Ring trage, Gold und Gemmen gleich Blei und Kiesel gering schätze, Schabeisen, Oelkrug und anderes Badegeräth auf dem Markt erstehe. Ich stelle durchaus nicht in Abrede, daß ich Nadel und Pfriem und Meißel und Grabstichel und derartiges Werkzeug nicht zu handhaben weiß, ich gestehe vielmehr, daß ich statt dessen wünsche, allein mit dem Schreiberohr Dichtungen jeder Art herzustellen, angemessen dem Lorbeerstab [1], der Leier, dem Soccus und Cothurn, Satiren und Räthsel, Geschichtserzählungen jeder Art, ferner Reden und Gespräche [2], von Rednern und Philosophen zu preisen, und dieses und ähnliches griechisch wie lateinisch, zwiefachen Strebens, gleicher Arbeit, verwandter Form.

Allerdings setzte diese Redefertigkeit eine vielseitige Bildung voraus, deren Hülfsmittel dem Redner stets zur Hand sein mußten; bei Apulejus geht diese Vielseitigkeit der Studien, wenn sie gleich dem Prunk und der Eitelkeit dient, doch unleugbar auch aus einem tieferen Bedürfniß hervor. Mit der unruhigen Hast, welche diese übersättigte, in der Zersetzung begriffene Zeit überhaupt charakterisirt, suchte er für ein vages geistiges Streben Befriedigung in den verschiedensten, ja entgegengesetzten Studien, die er, um auch äußerlich Genugthuung zu erhalten, als Schriftsteller ausbeutete. Vor allem wollte er Philosoph sein, und die platonische Philosophie in der mystisirenden Auffassung, wie sie sich mehr und mehr geltend machte, sprach ihn am meisten an, aber damit vertrugen sich peripatetische, stoische, cynische Ansichten und Lehren, die er alle in verschiedenen

1 Die Rhapsoden recitirten epische Gedichte mit einem Lorbeerstab in der Hand.

2 Die dialogische Form war für philosophische Darstellungen so gebräuchlich, daß Dialoge die philosophische Litteratur bezeichnen konnten.



Schriften bearbeitete. Einem eigenthümlichen Zuge jener Zeit folgend, welche sich, um von der raffinirten Ueberfeinerung wieder zu reinerer Auffassung und zu einfachen Sitten zu gelangen, der Betrachtung der Natur mit einem gewissen ascetischen Sinne zuwandte, bearbeitete Apulejus nicht allein die naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles und Theophrast, wobei er sich rühmte, der lateinischen Sprache die Terminologie dieser Wissenschaften gegeben zu haben, sondern stellte auch eigene Untersuchungen an. Er trieb Anatomie und Zoologie; versteinerte Fische, welche er in den afrikanischen Gebirgen fand, Ueberreste der deukalionischen Sinflut, führten ihn auf geologische Hypothesen, in medicinischen Schriften gab er seinen Forschungen praktische Anwendung. Nicht zufrieden mit dieser wissenschaftlichen Aufklärung suchte er höhere Einsicht auch in den Geheimlehren der Religion zu gewinnen, in alle Mysterien und Orden fremder Culte, welche durch den Reiz des Geheimnisses die seltsamsten, oft abschreckendsten Formen zu erhöhen wußten, ließ er sich einweihen; auch bei ihm gingen Naturphilosophie und Schwärmerei Hand in Hand. Diesen nach allen Richtungen gehenden Studien entsprach seine nicht minder ausgedehnte Schriftstellerei über Grammatik, Philosophie, Mathematik, Musik, Naturwissenschaften, Medicin, Agricultur, wobei er freilich fast immer nur als Uebersetzer und Bearbeiter erscheint. Sie hat seinen Namen auch durchs Mittelalter hindurch erhalten; vielfach überarbeitete oder untergeschobene Schriften, die seinen Namen trugen, machten auch ihn zu einem Repräsentanten der wundersam gemischten Kunde, welche im Mittelalter als Tradition des classischen Alterthums galt. Zu diesen wissenschaftlichen Arbeiten kamen außer jenen sophistischen Vorträgen und Reden noch verschiedene Zweige der Unterhaltungslitteratur. Er cultivirte, wie er selbst sagt, alle neun Musen, aus seinem Schreiberohr gingen mit frommen Hymnen frivole Liebesgedichte, neben mystischer Philosophie auch schlüpfrige Romane hervor, von denen nur die Metamorphosen (Verwandlungen) erhalten sind, auch diese eine Bearbeitung nach dem Griechischen.

Die Haupterzählung, welche aber wesentlich als Rahmen für eine Reihe selbständiger Geschichten dient, ist einfach. Ein junger Mann Namens Lucius, der an allem Zauberwesen lebhaftes Interesse nimmt, kommt nach Thessalien und hofft dort,

in der Heimat der griechischen Hexen, Wunderdinge zu erfahren. In der That hört und sieht er ernste und lustige Spuckgeschichten, und wird durch die Gunst des Kammermädchens Augenzeuge, wie seine Hauswirthin sich in einen Vogel verwandelt. Als er dasselbe Experiment machen will, erhält er durch einen Mißgriff des Mädchens die Gestalt eines Esels; Räuber entführen ihn, er kommt dann aus einer Hand in die andere und erlebt mancherlei verschiedene Abenteuer, bis er unter dem Schutz der Göttin Isis entzaubert wird und sich in die Mysterien der Isis und des Osiris aufnehmen läßt. Außer diesen Erlebnissen des verwandelten Lucius werden aber noch andere merkwürdige Begebenheiten mitgetheilt, von denen er Augen- oder Ohrenzeuge ist, oder die auch in Erzählungen eingeschachtelte Erzählungen sind. Es ist begreiflich, daß diese dem Interesse des Inhalts wie der Darstellung nach die Hauptgeschichten sind.

Unter den Schriften Lucians ist eine Erzählung, welche die Geschichte des verwandelten Lucius und seiner Begebenheiten, dem Inhalt und der Anordnung nach übereinstimmend mit Apulejus, kurz und lustig erzählt, nur daß sie statt der salbungsvollen Mysterienentwickelung einen derb witzigen, zum Ton des Ganzen passenden Schluß hat. Es liegt nahe, hierin das von Apulejus bearbeitete und durch die eingelegten Novellen erweiterte Original zu erkennen. Wir erfahren aber, daß es auch eine griechische, viel weitläufigere Bearbeitung von einem unbekannten Verfasser gegeben hat; leider wird nicht berichtet, ob sie auch eingeschaltete Erzählungen enthalten habe, welche Apulejus daher hätte entlehnen können. Denn daß er sie selbst erfunden habe, ist nach allem, was wir wissen, durchaus nicht wahrscheinlich. Was ihm angehört, ist die Darstellung, und diese ist eigenthümlich genug. Jene Zeit erstrebte eine pikante und anziehende sprachliche Darstellung namentlich dadurch, daß man anstatt von Cicero und Horaz als Mustern auszugehen, auf die ältere Zeit, auf Plautus und Cato zurückgriff. Von ihnen entlehnte man Wörter und Wendungen und suchte in diesem Sinne auch selbst die Sprache weiter zu bilden. Konnte ein solcher künstlicher Proceß schon zu keinem einheitlichen, organischen sprachlichen Ausdruck führen, so kamen nun noch die ganz entgegengesetzten Künsteleien einer raffinirten Rhetorik hinzu, um das

Veraltete modern aufzuputzen, und brachten eine gespreizte Affectation, einen spielenden Klingklang hervor, der, überhaupt unleidlich, am schlimmsten die Wirkung der Erzählung beeinträchtigt. Diesen Ton in der Uebersetzung wiederzugeben würde auch einem Regis kaum gelingen; sollte es aber gelingen, würde es nicht zu ertragen sein.

Uebrigens bieten diese Novellen, von sehr verschiedenem Inhalt und Charakter, kein geringes Interesse. Sie umfassen wohl so ziemlich den Kreis der wesentlichen Motive, welche die antike Erzählungskunst verarbeitete, auch die Varietäten der Behandlung durch verschiedene Charakteristik und Färbung sind nicht minder lehrreich. Einige Beispiele der Haupttypen werden das anschaulich machen. Nach der ganzen Anlage des Romans, welche natürlich mit der geistigen Strömung der Zeit im engsten Zusammenhang steht, nimmt das Zauber- und Gespensterwesen einen sehr breiten Raum ein und tritt nicht blos in der Exposition in den Vordergrund. Deshalb stehe auch hier am ersten Platze

Eine Gespenstergeschichte[1].

Dein Versprechen nehme ich mit bestem Dank an und will meine Geschichte noch einmal anfangen. Vorher aber schwöre ich bei der Sonne, die alles sieht, daß ich wahrhaftig Erlebtes erzähle, auch werdet ihr jeden Zweifel aufgeben, wenn ihr in die nächste Stadt Thessaliens kommt, wo das in aller Leute Mund ist, was vor aller Leute Augen geschah. Damit ihr aber wißt, woher ich bin und was ich treibe, so will ich nur sagen: ich bin aus Aegium[2] und gehe mit Honig, Käse und ähnlichen Hökerwaaren in Thessalien, Aetolien und Böotien hausiren. Als ich hörte, daß in Hypata, der Hauptstadt der Thessalier, frischer Käse von gutem Geschmack um einen sehr billigen Preis verkauft werde, machte ich mich eilends dahin auf, um den ganzen Vorrath an mich zu bringen. Aber ich war, wie es einem geht, mit dem linken Fuß angetreten[3], und mit dem gehofften Gewinn war es nichts, denn der Großhändler Lupus hatte den Tag vorher alles aufgekauft. Ermüdet von der nun ganz ver-

1 Die Erzählung ist bei Apulejus Verwandl. 1, 5—19.

2 Stadt in Macedonien.

3 Nach einem constanten Aberglauben mußte man mit dem rechten Fuß antreten, wenn eine Reise oder überhaupt ein Unternehmen guten Erfolg haben sollte.

geblichen eiligen Reise begab ich mich mit Anbruch des Abends ins Bad; da sehe ich mit einemmale meinen alten Freund Sokrates auf der Erde sitzen, halb bekleidet mit einem schlechten zerrissenen Mantel, kaum zu kennen, so entstellt war er durch Blässe und Magerkeit, wie ein ganz im Elend Verkommener, der auf der Gasse um Almosen bettelt. Wie ich meinen Vetter und genauen Bekannten in dem Zustand erblicke, gehe ich zweifelmüthig an ihn heran und sage: „Aber, bester Sokrates, was ist denn das? wie siehst du aus? das ist ja eine Schmach! Zu Hause bist du als todt beweint und für verschollen erklärt, deinen Kindern hat das Gericht einen Vormund bestellt, deine Frau, die in tiefer Trauer, von Kummer und Gram entstellt, sich die Augen fast aus dem Kopfe geweint hat, wird von ihren Eltern gedrängt, durch eine neue Heirat wieder Trost und Freude in ihr unglückliches Haus zu bringen, und nun erscheinst du mir hier wie ein Gespenst zu unserer größten Schande." „Ach Aristomenes", erwiederte er, „du kennst das Schwanken, die Angriffe und Wechselfälle meines unheilvollen Geschickes nicht!" Und damit zog er seinen geflickten Mantel über das von Scham geröthete Gesicht, daß er sich den halben Leib entblößte. Dies jammervolle Schauspiel konnte ich nicht ertragen, sondern reichte ihm die Hand und suchte ihn aufzurichten, er aber rief, wie er war, verhüllten Hauptes: „Laß nur, laß nur das Schicksal seinen Triumph über mich feiern!" Ich erreichte aber doch, daß er mit mir ging, zog einen von meinen beiden Röcken aus und bekleidete oder bedeckte ihn wenigstens rasch damit und brachte ihn ins Bad, half ihm beim Salben und Abtrocknen und rieb ihm den entsetzlichen Schmutz ab; dann brachte ich ihn, der sich mühsam fortschleppte, selbst ermattet ins Wirthshaus. Dort lege ich ihn ins Bett, sättige ihn mit Speise, erquicke ihn mit Wein und zerstreue ihn durch Erzählungen. Schon kommt das Behagen an Gespräch und Scherz, an Witz und Neckerei, da steigt ihm aus tiefster Brust ein herzbrechender Seufzer auf, mit wüthender Hand schlägt er sich vor die Stirn und ruft: „Ich Elender, daß ich dem Vergnügen eines kümmerlichen Gladiatorenspiels nachlaufen mußte, um in solchen Jammer zu gerathen. Du weißt ja recht gut, daß ich des Verdienstes halber von Macedonien wegreiste und als ich nach zehn Monaten durch meine Thätigkeit mit einem tüchtigen Geldgewinn heimkehrte, wurde ich kurz vor Larissa, wo ich bei der Durchreise das Schauspiel besuchen wollte, in einem abgelegenen Thal von einer starken Räuberbande angefallen und vollständig ausgeplündert. Ich selbst entkam endlich und kehrte übel zugerichtet bei einer Kneipwirthin Meroe ein, die

zwar alt aber noch ganz stattlich war; ich erzählte ihr die Umstände meiner langen Reise und eiligen Heimkehr, meiner heutigenBeraubung und kläglichen Mißhandlung, worauf sie mich freundlich aufnahm und mich umsonst als Tischgast und nachher als Bettgenossen bei sich behielt. Die eine Nacht erfüllte mich mit solcher Raserei, daß ich meine Kleider, die die Räuber aus Gutmüthigkeit mir gelassen hatten, an sie wandte, dazu alles Geld, was ich, solange ich noch Kräfte hatte, als Sackträger mir verdiente, bis mich die gute Frau und mein böses Geschick zu der Jammergestalt machten, die du fandest.“ „Du verdienst aber auch,“ sagte ich, „das Aeußerste zu leiden, wenn du die Unzucht mit einem solchen Weibsbild deinem Haus und deiner Familie vorziehen kannst.“ Er aber legte vor Schrecken wie erstarrt den Zeigefinger auf den Mund, sah sich ängstlich um und flüsterte: „Schweig still und sage nichts gegen die Zauberin, daß deine unbedachtsame Zunge dich nicht schädige.“ „Was?“ sagte ich, „was ist denn diese Kneipenkönigin für eine Person?“ „Eine Hexe,“ sagte er „eine Zauberin, die den Himmel herabzuziehen, die Erde in die Höhe zu heben, Quellen stocken, Berg zerrinnen zu machen, Todte auf die Oberwelt zu rufen, Götter in die Unterwelt zu bannen, Gestirne auszulöschen, den Tartarus zu erhellen im Stande ist.“ „Ich bitte dich,“ sagte ich, „steige vom Kothurn, leg die Maske ab und rede menschlich.“ „Willst du,“ entgegnete er, „eine oder zwei oder noch mehr Thatsachen hören? Daß nicht blos Landsleute, sondern jeder, die fernsten Aethiopen, ja sogar Antipoden rasend in sie verliebt sein müssen, das ist nur Kinderspiel für ihre Kunst. Höre nur, was sie hier vor aller Augen verübt hat. Einen Liebhaber, der sich mit einer andern vergangen hatte, verwandelte sie in einen Biber, damit er sich selbst die empfindlichste Strafe zufügen sollte. Einen Kneipwirth in der Nachbarschaft, der ihr Concurrenz machte, machte sie zu einem Frosch, und jetzt sitzt der arme Alte auf dem Boden seines Weinfasses und bewillkommnet seine Stammgäste mit heiserem Quaken. Einen Advokaten, der gegen sie verhandelt hatte, verwandelte sie in einen Widder und noch immer hält der Schafskopf Reden vor Gericht. Der Frau eines Liebhabers, die ihrem Witz gegen sie freien Lauf gelassen hatte, verschloß sie den Schooß und verdammte sie zu ewiger Schwangerschaft; alle können wahrnehmen, daß die Unglückliche seit acht Jahren mit einem Leib umhergeht, als sollte sie einen Elephanten gebären. Da sie nun soviel Unheil anrichtete, wuchs der Unwille im Publikum und man beschloß, sie am folgenden Tage durch Steinigung zu bestrafen; aber den Plan wußte

sie durch ihre Zaubersprüche zu vereiteln. Wie einst Medea durch den Aufschub eines Tages, den sie von Kreon erlangte, sein Haus, seine Tochter, den Vater selbst mit ihrem Hochzeitsgeschenk in Flammen setzte, so verschloß sie durch Beschwörungen, welche sie Leichen mit in die Gruft gab [1] — so erzählte sie mir selbst in der Trunkenheit — alle in ihren Häusern mit so dämonischer Kraft, daß zwei Tage lang kein Schloß geöffnet, keine Thür erbrochen, keine Wand eingerissen werden konnte, bis alle unter lautem gegenseitigem Zurufen mit heiligen Eiden ihr zuschworen, nicht Hand an sie zu legen und sie gegen jeden Angriff eines andern zu schützen. Da ließ sie sich erweichen und gab die Stadt frei. Aber den Urheber des Anschlags versetzte sie in tiefer Nacht mit seinem ganzen Hause, mit Mauern, Fundamenten, mit dem Grund und Boden, verschlossen wie es war, hundert Meilen weit in eine andere Stadt, die auf einem hohen, felsigen, wasserarmen Berg lag. Und weil sie so dicht bebaut war, daß kein Platz mehr für den neuen Gast war, warf sie das Haus vors Thor hin und ließ es da liegen." „Das sind ja wunderbare Greuelthaten, die du da erzählst, Sokrates," sagte ich. „Aber nachgerade erschreckst du mich auch und setzest mir zwar keinen Floh ins Ohr, aber einen Wurm ins Herz, daß die Alte nicht durch einen ihrer dienenden Geister auch unser Gespräch erfährt. Darum laß uns früh zu Bette gehen und, wenn wir uns durch Schlaf gestärkt haben, morgen vor Tages Anbruch fliehen so weit wir können."

Als ich noch sprach, schnarchte mein guter Sokrates schon, von dem ungewohnten Weingenuß nach der langen Mattigkeit ermüdet, in tiefem Schlaf. Ich zog die Thür fest an, legte den Riegel vor, schob mein Bett vor die Thür und legte mich darauf. Anfangs konnte ich vor Furcht nicht schlafen, bis ich gegen Mitternacht doch einnickte. Kaum schlief ich, als plötzlich die Thürflügel mit Gewalt, viel stärker als von einbrechenden Räubern, aufgerissen, mit den Pfosten ausgehoben und hingeworfen wurden; mein kurzes morsches Bett mit einem wackeligen Fuß wird umgestürzt, fällt über mich und bedeckt mich, wie ich auf der Erde liege. Und da erfuhr ich, wie unwillkürlich sich in einem ganz widersprechende Empfindungen regen. Denn wie die Freude oft Thränen erpreßt, so konnte ich bei der großen Angst das Lachen nicht unterdrücken, als ich mich so zur

1 Man hat in Gräbern Bleiplatten mit Verwünschungen und Zauberformeln gefunden, die dadurch, daß man sie dem Todten mitgab, unlösbar wirksam werden sollten.

Schildkröte gemacht sah. Als ich nun so am Boden liegend unter meinem Bette hervor aufmerksam Acht gebe, was geschieht, sehe ich zwei Frauen in vorgerücktem Alter, von denen die eine eine brennende Lampe, die andere einen Schwamm und ein bloßes Schwert trug. So stellten sie sich neben den ruhig schlafenden Sokrates und die mit dem Schwert hub an: „Da ist ja, Schwester Panthia, mein süßer Endymion, mein Liebling, der Tag und Nacht meine Jugendblüthe genoß und nun meiner Liebe überdrüssig mich verläumdet und auf Flucht sinnt, und ich soll wie die vom schlauen Odysseus verlassene Kalypso meine Einsamkeit beweinen." Dann streckte sie die Rechte aus, zeigte mich der Panthia und sagte: „Und hier der gute Rathgeber Aristomenes, der ihm zur Flucht verhelfen will und nun in Todesangst unter seinem Bett auf der Erde liegt und das alles ansieht, denkt, er werde nach solcher Kränkung ungestraft davon kommen. Aber nachher oder bald, oder gleich soll er seinen Vorwitz von gestern und seine Neugier von heute bereuen." Als ich das hörte, wurde ich mit kaltem Schweiß übergossen, ein Fieberfrost schüttelte meine Eingeweide, daß von der Bewegung auch das Bett über mir erschüttert wurde. „Wollen wir ihn denn zuerst," sagte die gute Panthia, „wie Bacchanten zerreißen oder ihn in Stücke zerschneiden?" „Nein," sagte Meroe, (denn daß sie es war, konnte ich aus der Erzählung des Sokrates abnehmen,) „er soll überleben, um den Leichnam dieses Elenden zu bestatten." Damit wandte sie den Kopf des Sokrates nach rechts hin, stieß ihm das Schwert bis ans Heft in die linke Seite hinein und fing mit einem kleinen Schlauch das hervorströmende Blut sorgfältig auf, daß auch kein Tropfen vergossen wurde. Und das habe ich mit meinen Augen angesehen. Dann, damit sie ihr Schlachtopfer ganz nach dem Ritus behandelte [1], steckte sie ihre Rechte durch die Wunde tief ins Eingeweide und holte nach langem Suchen das Herz meines armen Kameraden heraus, der, da ihm die Lunge zerschnitten war, die Luft pfeifend durch die Wunde entströmen ließ. Panthia verstopfte darauf die klaffende Wunde mit dem Schwamm und sagte dazu:

Schwamm, Schwamm, Wasserkind,
Hüt dich übern Fluß zu gehen!

Hierauf räumten sie mein Bett weg, setzten sich rittlings auf mich und verunreinigten mich auf ekelhafte Weise.

1 Wie es beim Opferthier geschah, dessen Eingeweide der Vorbedeutung wegen untersucht wurden.

Kaum waren sie über die Schwelle, da erhoben sich die Thüren unversehrt, die Pfosten richten sich auf, die Angel springen ein, die Riegel schließen. Ich aber, wie ich da auf der Erde lag, regungslos, matt, kalt, schmutzig, als käme ich eben aus dem Mutterleib, halbtodt oder eigentlich als hätte ich mich selbst überlebt, ein vollständiger Galgencandidat, dachte: „Was soll aus mir werden, wenn man in der Frühe den Ermordeten findet? Wer wird mir glauben, wenn ich die Wahrheit berichte? Du hättest doch um Hilfe rufen können, wird es heißen, wenn du nicht Manns genug warst, den Weibern Widerstand zu leisten! Unter deinen Augen wird ein Mensch getödtet und du schweigst? warum haben denn die Mörder dich nicht umgebracht? wie konnte man bei solcher Grausamkeit den künftigen Angeber verschonen? Weil du damals dem Tode entgangen bist, wirst du ihn jetzt erleiden." Unter solchen Betrachtungen verging die Nacht, und da schien es am gerathensten, in der Dämmerung heimlich zu entweichen und mich mit meiner Angst auf den Weg zu machen. Ich nehme also mein Gepäck auf und schiebe mit dem Schlüssel den Riegel zurück; aber die zuverlässige Thür, die in der Nacht von selbst aufgegangen war, ließ sich jetzt nur mit Mühe und wiederholten Anstrengungen öffnen. „Heda, wo bist du?" rief ich „mach das Thor auf, ich will vor Tagesanbruch fortgehen." Der Thürhüter, der am Eingang auf der Erde schlief, antwortete halb im Schlaf: „Was? weißt du nicht, daß die Landstraße von Räubern unsicher ist, daß du so früh fort willst? Wenn du auch vielleicht ein Verbrechen auf der Seele hast und sterben willst, so sind unsere Köpfe doch keine Kürbisse, die wir deinetwegen hingeben möchten." „Es ist gleich Tag," sagte ich, „und was können Räuber einem armen Reisenden abnehmen? Weißt du nicht, du Narr, daß einen Nackten zehn Badeknechte nicht entkleiden können?" Der drehte sich schlaftrunken auf die andere Seite und sagte: „Wer sagt mir denn, ob du nicht deinen Reisegefährten, mit dem du gestern Abend spät gekommen bist, umgebracht hast, und dein Heil in der Flucht suchst?" In dem Augenblick dachte ich, die Erde öffnete sich und ich schaute dem hungrigen Cerberus geradezu in den Rachen. Nun sah ich wohl, daß die gute Meroe mich nicht aus Mitleid verschont hatte, sondern um mich an den Galgen zu bringen. Ich ging also in das Schlafzimmer zurück und überlegte, wie ich mir rasch den Tod geben könnte. Da mir mein Mißgeschick das Bett als einzige Waffe darbot, sagte ich: „Nun mein theures Bett, das so viel mit mir durchgemacht hat, einziger Zeuge von alle dem, was diese Nacht hier vorgegangen ist, stehe mir jetzt auf dem Wege zur Unter-

welt hülfreich bei." Damit löse ich einen der Stricke los, womit es gegürtet war, knüpfe das eine Ende an einem hervorragenden Balkenkopf fest, mache am andern Ende einen tüchtigen Knoten, steige aufs Bett und stecke den Kopf in die Schlinge. Dann stoße ich mit dem Fuße die Stütze fort, die mich noch hielt, damit von dem Gewicht des Körpers der Strick mir den Hals zuschnüren sollte — da reißt plötzlich der alte faule Strick, ich stürze herab über den Sokrates her und falle mit ihm zu Boden. In demselben Augenblick kommt der Thürhüter herein und ruft überlaut: „Wo bleibst du denn, der du Nachts so übermäßige Eile hattest und nun noch unter der Decke schnarchst?" Darüber wacht Sokrates auf, ich weiß nicht, ob von dem Fall oder von dem Geschrei, erhebt sich und sagt: „Na, die Gäste haben recht, wenn sie die Hausknechte verwünschen. Kommt der Flegel hier hereingestürzt, wahrscheinlich um etwas zu stehlen, und weckt mich mit seinem Gebrüll aus tiefem Schlafe." Voller Freude über diese unerwartete Erscheinung springe ich fröhlich und munter auf und rufe: „Siehst du, redlicher Thürhüter, da ist mein Vater, mein Bruder [1], den ich diese Nacht umgebracht haben sollte." Und damit falle ich dem Sokrates um den Hals ihn zu küssen, der aber wehrte mich entsetzt über meinen abscheulichen Geruch ab und fragte neugierig nach dem Grunde. Ich schnitt mit einem schlechten Witz, den ich aus dem Stegreif machte, das Gespräch ab, faßte ihn bei der Hand und forderte ihn auf, die frische Morgenkühle zur Reise wahrzunehmen. So ergriff ich mein Gepäck und nachdem ich den Wirth bezahlt hatte, machten wir uns auf den Weg.

Als wir eine Strecke gegangen waren und heller Sonnenschein alles beleuchtete, besah ich mir aufmerksam an meinem Reisegefährten die Stelle, wo ich das Schwert hatte hineinstoßen sehen und sagte bei mir selbst: „Unsinniger Mensch, von Wein und Schlaf betäubt hast du dummes Zeug geträumt. Da ist ja Sokrates heil, gesund, unverletzt! wo ist denn die Wunde? wo der Schwamm? wo die frische, breite Narbe?" Zu ihm aber sagte ich: „Die Aerzte haben wohl Recht, daß Leute, die sich mit Speise und Wein übernommen haben, schwere und ängstliche Träume haben. Weil ich gestern Abend den Wein nicht schonte, haben mich Nachts gräßliche Träume gequält, und noch komme ich mir wie mit Menschenblut besudelt vor." „Du bist freilich nicht mit Blut, sondern mit ganz anderer Flüssigkeit benetzt," sagte er lachend, „übrigens

1 Namen der nächsten Verwandtschaft wurden in der Kaiserzeit im vertraulichen Verkehr häufig von nahe befreundeten gebraucht.

war es mir im Traum, als würde ich ermordet, ich fühlte Schmerz in der Seite, das Herz wurde mir aus dem Leibe gerissen, und noch jetzt habe ich Athembeschwerden, die Kniee zittern mir und beim Gehen schwanke ich hin und her, ich möchte wohl durch ein Frühstück meinen Kräften etwas aufhelfen." „Das Frühstück ist bereit!" erwiederte ich, nahm meinen Reisesack von der Schulter und reichte ihm Käse und Brod hin. Nachdem wir unter einer Platane Platz genommen, langte ich auch zu, und wie ich ihn so gierig essen sah, fiel mir auf, daß er eingefallen und blaß wie ein Todter war. Da stieg mir das Bild jener Nachtgespenster wieder auf und vor Entsetzen blieb mir das kleine Stück Brod, das ich eben zu mir genommen hatte, im Schlunde stecken, daß ich es nicht herauf noch hinunter bringen konnte. Auch die vielen Vorübergehenden vermehrten meine Furcht; wenn von zwei Reisegefährten der eine ermordet gefunden würde, wer könnte denken, der andere sei nicht der Thäter. Als er eine gehörige Quantität Speise vertilgt hatte, fing ihn auf den guten Käse an zu dürsten. Neben der Platane floß sachte und träge ein Fluß, dessen Wasser wie in einem stillen See, hell wie Silber und Krystall war. „Da," sagte ich, „stille deinen Durst aus dem frischen Quell." Er stand auf, kauerte sich an einer flachen Stelle des Uferrandes hin und bückte sich, gierig zu trinken. Kaum hatte er mit den Lippen den Wasserspiegel berührt, da bricht die Wunde klaffend wieder auf, der Schwamm fällt heraus, wenige Blutstropfen kommen nach. Der entseelte Körper wäre kopfüber in den Fluß gestürzt, hätte ich ihn nicht bei einem Beine gepackt und mit Mühe auf den nahen Uferrand gezogen, und da verscharrte ich meinen armen Kameraden mit bittern Thränen im Sande. Dann floh ich voll Angst und Besorgniß für mich selbst durch unwegsame und verlassene Einöden, als hätte ich einen Mord auf dem Gewissen, ließ Vaterland und Haus und Heerd im Stich und ging in freiwilliger Verbannung nach Aetolien, wo ich mir ein neues Hauswesen gründete.

In verschiedenen Nuancirungen tritt dieser Glaube an Geister und Gespenster und alle Arten von Zaubereien noch in anderen Erzählungen hervor. Mitunter wird es ein erheiterndes Motiv, wie wenn der Zauberin, die ihren treulosen Liebhaber wieder an sich ziehen will, statt seiner Haare, durch welche sie den Zauber ausübt, von Bocksschläuchen abgeschnittene Zotteln ge-

bracht werden und ihr Zauberwort nun die Schläuche belebt, mit denen der Held des Romans einen Strauß besteht[1]. Auch das rationalistische Element fehlt nicht ganz, wie in der Geschichte von einem chaldäischen Wahrsager, der mit seinen Prophezeiungen, namentlich über den Erfolg von Reiseunternehmungen, viel Geld machte, bis er selbst verräth, daß er auf einer Reise gänzlich verunglückt sei, was ihm denn allen Credit nimmt[2]. Meistens aber ist die Absicht, Grausen zu erregen, mitunter durch solche Uebertreibung, daß die Wirkung eine andere wird. So wird ein Gutsbesitzer durch böse Vorbedeutungen erschreckt, die sich folgendermaßen häufen. Eine Henne bringt statt eines Eies ein lebendiges Huhn zur Welt, ein Blutstrahl quillt aus der Erde hervor, Wiesel kommen mit einer todten Schlange geschleppt, aus dem Munde eines Hundes springt ein Frosch heraus, und den Hund beißt dann ein Widder todt. Gleich darauf meldet ein Bote, daß die drei Söhne des Gutsbesitzers in einer Schlägerei umgekommen sind. Der erste ist durch einen Steinwurf zu Boden gestreckt und von Hunden zerfleischt; der zweite wird von einem Speer in die Brust getroffen, der Speer kommt am Rücken heraus und dringt so tief in die Erde, daß der Unglückliche angespießt in der Luft hängen bleibt; der dritte entreißt dem Gegner mit List das Schwert, tödtet diesen und schneidet sich selbst den Hals ab[3].

Neben solchen düstern Aeußerungen trübseligen Aberglaubens erheitert man sich gern an der frischen Derbheit, mit welcher bei Petron[4] ein Freigelassner, Niceros, dem Tischgenossen Trimalchios eine selbsterlebte Geschichte von einem Werwolf erzählt, denn auch diese Vorstellung war im Alterthum allgemein verbreitet. Auf Trimalchios Frage, warum er denn so stumm da sitze und den Mund nicht aufthue, da er doch sonst so hübsch erzähle, erklärt er sich bereit etwas zum Besten zu geben, wenn ihn auch die gelehrten Schulfuchser auslachten. Damit beginnt er seine Erzählung.

1 Apulejus Verwandl. II, 32. III, 16 ff.
2 Apulejus Verwandl. II, 12.
3 Apulejus Verwandl. IX, 33 ff.
4 Petron 61 f.

Der Werwolf.

Als ich noch Sklave war, wohnten wir in der engen Gasse, jetzt ist da das Haus der Gavilla. Da fing ich, wie es den Göttern geliebt, ein Verhältniß mit der Frau des Schenkwirths Terentius an; ihr habt ja die Melissa aus Tarent gekannt, das appetitliche Kernstück. Aber nicht wegen körperlichem Genuß ging ich mit ihr um, sondern weil sie gutherzig war. Warum ich sie auch bat, nie schlug sie mir was ab; gewann sie einen Groschen, kriegte ich meinen Sechser; was ich hatte, legte ich in ihren Busen, und nie hat sie mich betrogen. Nun starb ihr Mann auf seinem Gehöft. Kopf und Kragen setzte ich daran, um zu ihr hinauszukommen; denn in der Noth erkennt man seine Freunde. Zum Glück war der Herr nach Capua gegangen, um da seine Kramstücke in Ordnung zu bringen, so hatte ich gute Gelegenheit und bat meinen Schlafgesellen die fünf Millien mit mir zu gehen; er war ein Soldat, tapfer wie der Teufel. Mit dem Hahnenschrei packen wir auf, der Mond schien hell wie am Mittag. Als wir an die Grabmäler kommen [1], macht mein Mann sich an eine Säule; ich singe derweil und zähle die Sterne. Wie ich mich nach meinem Mann umsehe, zieht der sich aus und legt seine Kleider neben die Landstraße hin. Mir steigt der Athem in die Nase, ich stand da wie todt. Er besprengt seine Kleider und ist mit einmal ein Wolf. Denkt nicht, daß ich spaße, um keinen Preis der Welt möchte ich lügen. Aber, was ich sagen wollte, sowie er ein Wolf geworden war, fing er an zu heulen und lief in den Wald. Ich wußte erst gar nicht, wo ich war, dann ging ich hinzu, um die Kleider aufzuheben, aber die waren zu Stein verwandelt. Wer nun bald vor Angst des Todes gestorben wäre, das war ich. Aber ich zog mein Schwert und hast du nicht so kannst du nicht schlug ich auf alle Schatten los, bis ich an das Gehöft meiner Freundin kam. Gleich wie ein Gespenst trat ich ein, der Athem verging mir, stromweis floß der Schweiß, die Augen erloschen, kaum konnte ich endlich wieder zu mir selbst kommen.. Die gute Melissa wunderte sich, daß ich so spät anspaziert kam und sagte: „Wenn du früher gekommen wärest, hättest du uns noch helfen können; ein Wolf brach ins Gehöft ein und hat die Schafe gemetzelt wie ein Schlachter. Aber er hat sein Theil gekriegt, wenn er auch davon gekommen ist, denn unser Knecht hat ihn mit der Lanze am

1 An den Landstraßen legte man zu beiden Seiten Grabmäler an.

Hals getroffen." Als ich das hörte, konnte ich kein Auge zumachen: sobald es hell war, lief ich, wie ein Wirth, bei dem Diebe gewesen sind, ins Herrenhaus zurück, und als ich zu der Stelle kam, wo die steinernen Kleider lagen, fand ich nichts als Blut. Wie ich ins Haus trete, liegt mein Soldat zu Bett, steif wie ein Kalb und der Arzt verband ihm den Hals. Da sah ich wohl, daß er ein Werwolf war, und seitdem habe ich kein Stück Brod mit ihm essen können, und wenn du mich todtgeschlagen hättest. Jeder mag davon denken was er will, aber wenn ich lüge, will ich verdammt sein.

Die vorhin bei Apulejus erwähnten Kraftstücke erinnern an ein anderes Genre, wo ähnliche Dinge vorkommen; als Beispiel folge

Eine Räubergeschichte[1].

Kaum im siebenthorigen Theben angelangt, kundschafteten wir nach Räubermethode sorgfältig die Vermögensverhältnisse der Einwohner aus. Da hörten wir von einem Wechsler, Chryseros, der viel Geld hatte, aber aus Furcht vor den Leistungen und Ausgaben öffentlicher Ehrenämter[2] mit großer Schlauheit seinen Reichthum verborgen hielt; ärmlich gekleidet, lebte er sparsam, allein und einsam in einem kleinen aber festen Häuschen und hütete seine Geldsäcke. Auf diesen beschlossen wir den ersten Angriff zu machen, den einen Gegner dachten wir leicht zu besiegen und dann in aller Bequemlichkeit sein Geld fortzuschaffen. Unverweilt begaben wir uns mit Einbruch der Nacht vor sein Haus. Um nicht die Nachbarschaft durch Geräusch aufmerksam zu machen, sollte die Thür weder ausgehoben noch eingeschlagen werden, sondern unser Anführer Lamachus im Vertrauen auf seine oft erprobte Geschicklichkeit brachte seine Hand sachte allmählich durch das Loch, wodurch der Schlüssel gesteckt wird, um den Riegel zurückzuschieben. Aber dieser niederträchtige Kerl, der Chryseros, der wachte und alles hörte, war längst in lautloser Stille vorsichtig herangeschlichen und heftete mit einem starken Nagel die Hand des Hauptmanns mit ein paar tüchtigen Hammerschlägen an die Thür fest, stieg dann auf's Dach seiner Hütte und rief mit lauter Stimme, jeden Nachbarn namentlich, um

1 Apulejus Verwandl. VII, 9—21.

2 Die öffentlichen Aemter verpflichteten zu manchen kostspieligen Leistungen, sodaß man sich dieser Ehre auf alle Weise zu entziehen suchte.

Hülfe, sein Haus brenne, so daß alles aus der Nachbarschaft voll Angst und Schrecken herbeilief. In dieser Gefahr mußten wir uns entscheiden, ob wir unseren Kameraden preisgeben oder selbst tödten wollten, da fiel uns ein Auskunftsmittel ein, dem er seine Zustimmung gab. Mit einem raschen Schnitt trennten wir seinen Arm von der Schulter und ließen den Unterarm im Stich; die Wunde verbanden wir mit Lappen und Lumpen, damit die Blutstropfen nicht unsere Spur verrathen sollten und schleppten Lamachus mit uns fort. Wir mußten uns aber trotz der drängenden Gefahr nach ihm aufhalten, und da er nirgends sicher bleiben und auch nicht so rasch mit fortkommen konnte, beschwor uns der großartige Mann mit wahrhaftem Heldenmuth bei dem Verbrüderungseid, einen tapferen Kameraden von seiner Qual und der Aussicht auf Gefangenschaft zu befreien; ohne die Hand, mit der er zu morden und zu plündern gewohnt sei, könne ein braver Räuber nicht leben, er sei zufrieden, wenn er freiwillig von der Hand eines Freundes falle. Da er zu dem grausamen Freundschaftsdienst niemand bereden konnte, nahm er sein Schwert in die Linke, küßte es und stieß es sich selbst in die Brust. Voll Verehrung für unsern kühnen Anführer hüllten wir die Leiche in Leinentücher und versenkten sie ins Meer — das ist nun die unermeßliche Gruft des großen Lamachus, der ein seiner Thaten würdiges Ende fand.

Der unglückliche Ausgang dieses Unternehmens konnte Alcimus nicht von neuen Einbrüchen abhalten. Er war in das Haus einer reichen Alten gedrungen und in ihr Schlafzimmer im oberen Stock gekommen. Anstatt nun die Alte im Schlafe sofort zu ersticken, wie er gemußt hätte, fing er gleich an, uns, die wir draußen warteten, alle Sachen durch das breite Fenster hinunter zu werfen. Als er alles ausgeräumt hatte und sich noch an das Bett der Alten machen wollte, der er die Decke wegzog um sie hinunterzuwerfen, fällt die nichtswürdige Creatur ihm zu Füßen und ruft: „Warum willst du mein bischen Lumpenkram meinem steinreichen Nachbar schenken, mein Sohn, auf dessen Hof dieses Fenster hinausgeht?" Alcimus läßt sich dadurch täuschen und geräth in Besorgniß, daß das, was er uns zugeworfen zu haben glaubte, in ein fremdes Gehöft gekommen sei. Aus Vorsicht, um sich alles anzusehen und die Verhältnisse des benachbarten Hauses zu schätzen, lehnt er sich aus dem Fenster, und wie das alte Scheusal sieht, daß er sich unvorsichtiger Weise weit vorbeugt, gibt sie ihm einen Stoß, der, wenn auch schwach, weil er plötzlich und unerwartet kam, ihn aus dem Gleichgewicht brachte und, während er nichts ahnend sich umsah, herunterstürzte. Un-

glücklicherweise fiel er von der Höhe herunter auf einen großen Stein und zerbrach sich die Rippen. Unter Strömen von Blut konnte er uns nur noch erzählen, was vorgegangen war, und wurde bald von seinen Leiden erlöst. Auch diesen schafften wir ans Meer und versenkten ihn als Geleitsmann für unseren Lamachus.

Nach diesem doppelten Verlust gaben wir es auf, in Theben weitere Versuche zu machen und zogen uns ins benachbarte Platää. Da sprach alles von Demochares, der ein Gladiatorenspiel geben wollte. Er war ein Mann von guter Herkunft, großem Vermögen und durch seine Freigebigkeit bekannt, der auch die öffentlichen Lustbarkeiten mit einem seines Reichthums würdigen Glanze ausstattete. Nur ein großer Redner könnte alle Einzelheiten der großartigen Zurüstungen aller Art angemessen schildern. Da waren Gladiatoren von berühmter Tapferkeit, Jäger von bewährter Gewandtheit, zum Tode verurtheilte Verbrecher, die in aller Seelenruhe sich zum Fraß der wilden Thiere mästen ließen. Da waren thurmhohe hölzerne Maschinen mit beweglichen Stockwerken, wie fahrbare Häuser, bunte Schildereien, schön geschmückte Käfige für die Thierhetze. Und was für eine Menge der verschiedenartigsten Bestien! Denn seine Verbrecher sollten von edlen Thieren zerfleischt werden. Vor allem hatte er ein Vermögen darangewandt, eine große Menge von Bären zusammenzubringen, die er auf eigenen Jagden gefangen, mit großen Summen erkauft, durch Freunde von allen Seiten her geschenkt erhalten hatte und unter sorgfältigem Verschluß mit großem Aufwand fütterte. Aber diese glänzenden Vorbereitungen zum öffentlichen Vergnügen entgingen nicht den scheelen Blicken des Neides. Die Thiere, durch die lange Gefangenschaft ermattet, von der Sonnenhitze erschöpft, durch den Mangel an Bewegung erschlafft, wurden von einer plötzlichen Seuche ergriffen und auf eine kleine Zahl reducirt. Auf den Straßen lagen halbtodte Bestien wie Schiffswracks umher und die gemeinen Leute, welche der Mangel zwingt, ohne Auswahl auch nach widerwärtigen Nahrungsmitteln zu greifen, wenn sie nichts kosten, nahmen sich die Braten mit, welche sie auf der Straße fanden. Unter diesen Umständen fasse ich mit einem Kameraden einen schlauen Plan. Wir tragen einen Bären von ganz ungewöhnlicher Größe, als gedächten wir ihn zu verzehren, in unsere Herberge; dort ziehen wir die Haut sorgfältig ab, so daß die Tatzen und der ganze Kopf bis zum Nacken unversehrt bleiben, schaben die innere Seite ab und lassen sie mit Asche bestreut an der Sonne trocknen. Während die Sonnenstrahlen sie aus-

dörren, nähren wir uns von dem Fleisch und entwerfen unseren Feldzugsplan so, daß einer, der sich mehr durch Geistes= als Körperstärke auszeichnet, freiwillig sich in die Bärenhaut stecken, dem Demochares ins Haus gebracht werden und bei günstiger Gelegenheit Nachts uns die Thüre öffnen sollte. Nicht wenigen von der tapferen Bande gab der kühne Plan Kühnheit zur Ausführung; vor den übrigen aber wurde einstimmig Thrasyleon erwählt, das gefährliche Wagstück zu übernehmen. Mit heiterer Miene steckte er sich in die weich und geschmeidig gewordene Bärenhaut; dann näheten wir die Ränder wieder zusammen und verdeckten die feinen Nähte mit dem darüber gestrichenen zottigen Haar, durch den Schlund, wo der Nacken des Thiers weggeschnitten war, zwängten wir den Kopf des Thrasyleon und gaben ihm durch kleine Einschnitte bei der Schnauze und den Augen Spielraum zum Athmen. Nachdem wir unseren tapferen Kameraden so völlig verthiert hatten, steckten wir ihn in einen um mäßigen Preis erhandelten Käfig, in den er mit standhafter Entschlossenheit selbst rasch hineinkletterte. Nach diesen Vorbereitungen schritten wir zur Ausführung unserer Kriegslist. Wir hatten den Namen eines gewissen Nikanor erkundet, der in Thracien lebte und durch intime Freundschaft mit Demochares verbunden war; in dessen Namen faßten wir ein Schreiben ab, in welchem er als guter Freund seine Jagdbeute zum Geschenk übersandte. Am späten Abend brachten wir unter dem Schutz der Dunkelheit Thrasyleon in seinem Käfig mit dem untergeschobenen Brief dem Demochares, der ganz erstaunt über die Größe des Bären und hoch erfreut über die so erwünscht kommende Liberalität seines Freundes uns als Ueberbringern zehn Goldstücke auszuzahlen befahl. Eine Menge Menschen strömte herzu, wie jede Neuigkeit zum Schauen anzulocken pflegt, und staunte das große Thier an, aber Thrasyleon wußte geschickt die sich hinzudrängenden Neugierigen durch drohende Bewegungen zurückzuscheuchen. Es war nur eine Stimme der Befriedigung, daß das günstige Geschick dem glücklichen Demochares nach soviel Verlusten einen solchen Ersatz darbot. Er befahl nun, das Thier sogleich mit aller Vorsicht aufs Land zu bringen, aber ich machte dagegen Vorstellungen. „Sieh dich ja vor," sagte ich „das durch den Sonnenbrand und die lange Reise ermattete Thier in Gesellschaft anderer zu bringen, die noch dazu, wie ich höre, nicht bei guter Gesundheit sind; sorge lieber für einen geräumigen luftigen Platz bei deiner Wohnung, wo möglich neben einem erfrischenden Bassin. Du weißt ja, daß diese Thiere in dichten Wäldern und kühlen Grotten

an luftigen Quellen ihr Lager haben." Durch diese Erinnerung bedenklich gemacht und im Andenken an die vielen zu Grunde gegangenen Thiere gab Demochares gleich nach und hieß uns nach unserem Ermessen einen Platz für den Käfig aussuchen. „Wir sind auch bereit," setzte ich hinzu, „hier bei dem Käfig die Nacht über Wache zu halten, um dem von Hitze und Ermüdung arg mitgenommenen Thier zur rechten Zeit Futter zu geben, wie es gewohnt ist." „Wir brauchen euch keine Beschwerde zu machen," erwiederte er, „die ganze Dienerschaft ist mit dem Warten der Bären seit langer Zeit vertraut." Darauf verabschiedeten wir uns und gingen zum Stadtthor hinaus, wo wir vom Wege abwärts und entlegen ein Grabmal erblickten. Da machten wir die alten halb verfaulten und aufgedeckten Särge von ihren in Staub und Asche zerfallenen Bewohnern frei, um Raum für die Bande zu gewinnen, und zogen nach der alten Räuberregel zu der Zeit, wo der erste Schlaf die Besinnung der Menschen gefesselt hält, in mondscheinloser Dunkelheit, mit Schwertern bewaffnet im geordneten Zuge vor Demochares Haus, wo wir uns zur Plünderung bereit aufstellten. Thrasyleon, der ebenfalls das richtige Räubertempo wahrgenommen hatte, kroch zu gleicher Zeit aus dem Käfig und machte sogleich die Wächter, die neben dem Käfig eingeschlafen waren, sowie den Thürhüter mit dem Schwerte nieder, öffnete uns das Thor und führte uns, die wir rasch ins Haus eingedrungen waren, zu einem Speicher, in den er Abends das Geld hatte hineintragen sehen. Nachdem wir diesen mit Gewalt erbrochen hatten, hieß ich jeden Kameraden so viel Gold und Silber, als er tragen konnte, in unser sicheres Todtenhaus fortschaffen und dann so rasch als möglich wiederkommen, um sich mit neuer Beute zu beladen; ich wollte für aller Bestes allein zurückbleiben und am Eingange des Hauses alles genau beobachten, bis sie wiederkehrten. Die Erscheinung des Bären, der im Hause herumlief, konnte, wenn ja einer der Sklaven erwachte, als Schreckmittel dienen. Denn auch ein Mann von unerschrockenem Muth würde, wenn ihm ein Bär von der Größe, zumal in der Nacht, unvermuthet begegnete, die Flucht ergreifen und erschreckt in seinem Zimmer sich einschließen, um sicher zu sein. Aber unsere sorgsamen Vorbereitungen durchkreuzte ein unglückseliges Ereigniß. Während ich mit gespannter Aufmerksamkeit der Rückkehr der Gefährten entgegensah, kommt ein Sklave, offenbar durch göttliche Schickung aufgeweckt, sachte heraus, sieht den Bär frei im Hause herumlaufen, schleicht schweigend vorsichtig wieder hinein und meldet allen im Hause was er gesehen. Sofort ist das

Haus von der zahlreichen Dienerschaft erfüllt, Fackeln, Kerzen, Lichter, aller denkbare Erleuchtungsapparat erhellt die Dunkelheit, keiner von der ganzen Masse kommt unbewaffnet, mit Knitteln, Speeren, Schwertern ausgerüstet, besetzen sie die Zugänge und hetzen großohrige zottige Jagdhunde auf das Thier. Während dieser Tumult sich erhob, machte ich mich aus dem Hause fort und sah hinter der Thür versteckt, wie Thrasyleon sich der Hunde zu erwehren strebte. Im Angesicht des Todes, der unvermeidlich schien, kämpfte er seiner und unser eingedenk, wie ein Held mit seiner alten Tapferkeit, dabei vergaß er keinen Augenblick der Rolle, welche er übernommen hatte, und brachte es durch immer wechselnde Stellungen soweit, daß er sich aus dem Hause herauswälzen konnte. Aber auch hier im Freien konnte er die Flucht nicht ergreifen. Denn aus den nächsten Straßen stürzten wilde Hunde in Menge herbei, welche ihn mit den aus dem Hause nacheilenden angriffen. Welch ein jammervoller Anblick! Unser Thrasyleon von einer Meute wüthender Hunde umringt und angegriffen und mit unzähligen Bissen zerfleischt. Unfähig den Schmerz zu ertragen, mischte ich mich unter die herbeiströmende Menge und rief den Verfolgern zu, wodurch ich ihn allein noch retten konnte: „O was für ein schöner Bär geht uns zu Grunde!" Aber meine List half dem unglücklichen Jüngling nichts. Ein großer starker Mensch, der aus dem Hause herzulief, schleuderte mit voller Macht seine Lanze dem Bären in den Leib, dann ein anderer, und bald gewannen sie Muth und griffen ihn auch in der Nähe mit Schwertern an. Thrasyleon, die Zierde unsrer Bande, dessen Heldenmuth erst mit dem Tode gebrochen wurde, verrieth sich durch keinen Laut der Klage oder des Jammers, sondern blieb standhaft mit thierischem Brüllen und Brummen seiner Maske treu und dachte, während er sein Leben hingab, an seinen Ruhm. Und solche Furcht hatte er dem Haufen eingeflößt, daß bis es hell wurde und weit in den Morgen hinein niemand das daliegende Thier auch nur mit einem Finger zu berühren wagte. Endlich machte sich ein Metzger heran, schnitt den Leib auf und endeckte den Räuber, der darin steckte. So ist Thrasyleon uns entrissen, aber er lebt im Nachruhm fort.

Diese Geschichte und mehr noch andere Züge, die minder absichtlich angebracht um so stärkere Beweise bieten, zeigen, wie unsicher damals Straßen und Ortschaften waren. Dio[1] er-

1 Cassius Dio LXXVI, 10.

zählt, daß unter Severus ein gewisser Bulla eine Räuberbande von 600 Mann zusammenbrachte und damit zwei Jahre lang Italien brandschatzte, ohne daß die ausgesandten Truppen etwas gegen ihn ausrichteten. „Wurde er irgendwo gesehen, so war er nicht zu fassen; wurde er aufgefunden, war er nicht zu sehen; war er ergriffen, verschwand er unter den Händen; so groß war seine Freigebigkeit und Schlauheit.“ Er wußte, wer von Rom abfuhr und in Brundusium landete, wie viel ihrer waren und was sie bei sich hatten. Handwerker nahm er mit sich, gab ihnen zu arbeiten und entließ sie reich beschenkt. Als einige seiner Kameraden gefangen und zur Thierhetze verurtheilt waren, ging er zum Kerkermeister, gab sich für den Magistrat einer Stadt aus, der für seine Spiele solche Kämpfer gebrauche, und spielte seine Rolle so gut, daß man ihm seine Leute mitgab. Zu einem Centurio, der gegen ihn ausgesandt war, kam er verkleidet, beklagte sich bitter über Bulla und erbot sich die Soldaten sicher zu seinem Lager zu führen, brachte sie aber in einen Sumpf, wo er sie gefangen nahm. Dann ließ er dem Centurio das Haar schneiden und schickte ihn mit dem Auftrag zurück: „Sag deinen Herren, sie sollten ihre Sklaven ordentlich halten, damit sie nicht unter die Räuber gehen.“ Zuletzt wurde dieser antike Fra Diavolo von einer Geliebten verrathen, die sich durch Geld gewinnen ließ, ihn, als er in einer Höhle schlief, auszuliefern. Solchen Berichten eines Historikers gegenüber kann man sich nicht wundern, wenn die Räuber auch in der Novelle eine Rolle spielen.

Einen ziemlich breiten Raum nimmt natürlich die Erotik in Anspruch und Liebesabenteuer verschiedener Art werden sowohl unter den Begebenheiten des Lucius selbst, als in den eingelegten Novellen mit Vorliebe erzählt. In vielen ist das sinnliche Element vorherrschend, das sich durch den ganzen Roman hindurchzieht, in einzelnen Zügen überall hervorsieht und wahrscheinlich nicht wenig beigetragen hat, dem Buch soviel Beifall zu verschaffen. Es ist im Grunde dasselbe Verlangen nach einem starken sinnlichen Reiz, welches in den lasciven Liebesgeschichten, in den haarsträubenden Gespenster- und Gräuelerzählungen und in dem Mysteriengepränge seine Befriedigung fand. Dem letzten hat man oft eine tiefere Bedeutung geben wollen, aber Apule-

jus hat es damit schwerlich ernster gemeint als Schikaneder mit der Zauberflöte. Fand der Eingeweihte an der Hindeutung auf ihm werthe Geheimnisse ein besonderes Interesse, desto besser; auf das große Publikum sollte die fremdartige glänzende Dekoration ihre Wirkung machen, und machte sie. Uebrigens ist in den Liebesgeschichten allerdings Abwechslung. Hochpathetisch ist die Erzählung von der Rache der Charite. Sie wird als Braut von Räubern entführt, findet in der Höhle den verwandelten Lucius und macht auf seinem Rücken einen Fluchtversuch, der aber beide wieder in die Hände der heimkehrenden Räuber liefert. Ehe diese die grausamste Todesstrafe an ihnen vollziehen, führt sich Tlepolemus, der Bräutigam der Charite, verkleidet bei den Räubern ein und weiß sie durch Freigebigkeit und geschicktes Renommiren so für sich einzunehmen, daß sie ihn zum Hauptmann wählen und ihm Charite zusprechen. Nachdem er sie durch einen Schlaftrunk betäubt hat, läßt er sie gefangen nehmen und führt die Braut im Triumph heim sammt dem treuen Esel, der zur Belohnung aufs Land zu freier Verpflegung gegeben wird. Nachdem er dort mehrere Abenteuer bestanden hat, erscheint eines Morgens ein Diener aus dem Hause der Charite, beruft sämmtliche „Pferde- Schaf- und Rinderhirten“ und berichtet ihnen das Ende der Charite, eine Geschichte „würdig, von solchen, denen die Gabe des Stils bescheert, ihren Werken einverleibt zu werden.“ Apulejus hat denn auch ihr seinen Stil so angedeihen lassen, daß es einiger Beschränkung bedarf, um sie für uns lesbar zu machen.

Weibliche Rache[1].

In der benachbarten Stadt lebte ein junger Mann von guter Herkunft, glänzender Stellung, großem Vermögen, aber an ein Kneipenleben in Trinken und Ausschweifungen gewöhnt, mit Räuberbanden im Einverständniß, ja durch blutigen Mord befleckt. Thrasyllus hieß er, und so sprach man von ihm. Als Charite heirathsfähig war, drängte er sich vor allen Freiern mit leidenschaftlicher Bewerbung vor; allein trotz seiner vornehmen Geburt, trotz seiner ansehnlichen Geschenke erfuhr er eine schimpfliche Zurückweisung. Auch noch als die Jungfrau dem braven Tlepolemus verlobt war, nährte er im Stillen die Leidenschaft, die er

1 Die Erzählung ist bei Apulejus Verwandl. VIII, 1—14.

nur durch ein Verbrechen befriedigen konnte, und hoffte für dieses auf gelegene Zeit. Als Charite durch die List und den Muth ihres Bräutigams aus den Händen ihrer Räuber befreit war, äußerte er vor allen Glückwünschenden so lebhafte Freude, daß man ihn mit Rücksicht auf seine Stellung einladen mußte. Das benutzte er zu wiederholten Besuchen, und jede neue Unterhaltung mit der reizenden jungen Frau ließ die Flamme seiner Leidenschaft stärker auflodern Zwar sah er keine Möglichkeit sie zu befriedigen, denn Charite, die nur in ihrem Gemahl lebte, zur Untreue zu verführen, erkannte er selbst als undenkbar und, wenn es denkbar gewesen wäre, der sorgfältigen Bewachung wegen als unausführbar; dennoch konnte er seiner Begierde nicht widerstehen.

Eines Tags ging Tlepolemus mit Thrasyllus auf die Rehjagd, denn die gefährliche Jagd auf Eber und Büffel gestattete ihm Charite nicht. Ein bewaldeter Hügel war mit Netzen umstellt und die gut abgerichteten Hunde wurden losgelassen um das Wild aufzuspüren und mit Gebell hervorzutreiben. Da brach aus dem Dickicht ganz unerwartet statt eines Rehbocks oder einer Hindin ein furchtbarer Eber mit glühenden Augen, schäumendem Maul, die Hauer wetzend, wuthschnaubend hervor. Die nächsten Hunde warf er mit aufgeschlitztem Bauch bei Seite, brach durch die Netze und stürmte auf uns ein. Entsetzt und ohne Waffen, flohen wir nach allen Seiten und suchten uns durch die Bäume zu decken. Thrasyllus aber, der seine Zeit gekommen sah, rief dem Tlepolemus zu: „Sollen wir in weibischer Furcht wie die Sklaven fliehen und die stattliche Beute aus den Händen lassen? Auf, zu Pferde! ergreife den Jagdspieß, ich nehme die Lanze." Ohne Verzug reiten sie auf den Eber zu, der ihnen wüthend entgegenrennt. Tlepolemus, der voraus ist, trifft mit dem Spieß das Thier in den Rücken, Thrasyllus verfehlt es scheinbar, verwundet aber das Pferd des Tlepolemus in den hinteren Schenkel, in seinem Blut stürzt es zusammen und wirft seinen Reiter ab auf die Erde hin. Wie er daliegt, ereilt ihn der Eber und zerfleischt ihn mit den Hauern; der edle Freund aber, den er flehentlich um Hülfe anruft, bohrt ihm noch die Lanze in die Seite, dann erlegt er nicht ohne Anstrengung den Eber. Als wir nun aus unserem Versteck herbeieilten, warf er sich auf den Leichnam und erheuchelte mit Mienen und Geberden den heftigen Schmerz, nur Thränen konnte er nicht herauspressen. Das Gerücht von dem Schreckensfall kam in die Stadt und drang zu den Ohren

der Charite. Wie wahnsinnig vor Schmerz stürmte sie in rasendem Lauf durch die belebten Gassen, über Aecker und Fluren, und rief verzweiflungsvoll den Namen ihres Gatten. Die Bürger sammelten sich und folgten ihr voll Theilnahme. Als sie den Leichnam erblickte, stürzte sie besinnungslos über ihn her, und beinahe hätte sie ihren Geist aufgegeben, nur mit Mühe brachte man sie wieder zu sich. Die Leiche wurde feierlich unter allgemeiner Trauer bestattet.

Thrasyllus gab sich dem ausschweifendsten Schmerz hin, rang die Hände, schlug die Brust, nannte den Verstorbenen seinen Freund, seinen Schulkameraden, seinen Herzensbruder, suchte Charite auf alle Weise zu trösten, zu beruhigen, ihr zuzureden, um nur in ihrer Nähe zu sein, sie zu berühren, sich ihr angenehm zu erweisen. Die Wittwe aber zog sich, nachdem das Leichenbegängniß gehalten war, völlig in düstere Einsamkeit zurück und wollte durch strenges Fasten in aller Stille und Ruhe dem geliebten Mann ins Grab folgen. Da bot nun Thrasyllus selbst und durch den Einfluß der Verwandten alles auf, sie von diesem Entschluß zurückzubringen. Auch folgte sie der Pflicht gegen ihre Eltern, nahm Nahrung zu sich und zeigte wenigstens eine freundliche Miene. Aber mit ihrer ganzen Seele war sie bei dem geliebten Verstorbenen, und ihr einziger Trost war es, seinem Bilde, dem sie die Gestalt des Bacchus hatte geben lassen, göttliche Ehre zu erweisen[1].

Thrasyllus gönnte in seiner ungezähmten Leidenschaft ihrem wüthenden Schmerz nicht einmal die Zeit sich zu besänftigen, sondern wagte es, als sie noch ihre Kleidung zerriß und sich das Haar zerraufte, ihr von seiner Liebe zu reden. Auf das Wort stürzte sie wie vom Blitz getroffen ohnmächtig zusammen. Als sie wieder zu sich kam und unter Seufzen und Stöhnen überlegte, was geschehen sei, stieg die Ahnung in ihr auf, welche Rolle Thrasyllus spiele. Und in der Nacht erschien ihr der bleiche, blutige Schatten des Gemahls, wendete ihr sein entstelltes Gesicht zu und sprach: „Geliebte Gattin, vernimm, was du nur von mir hören darfst. Wenn du auch in deinem Herzen mein Andenken bewahrst, so versage dich doch einem neuen Ehebündniß nicht, nur diesem ruchlosen Thrasyllus gib dich nicht hin. Meide seine Nähe, sein Gespräch, fliehe die blutbefleckte Hand meines

1 Eine solche Darstellung der Verstorbenen im Bilde einer Gottheit, sowohl auf dem Grabe als in einer Hauskapelle war etwas Gewöhnliches.

Mörders! Die blutigen Wunden, welche deine Thränen benetzten, rührten nicht allein vom Zahne des Ebers her: Thrasyllus Lanze hat mich dir geraubt." Dann berichtete er ihr alles, wie es geschehen war.

Charite brachte die Nacht unter Thränen und in heftiger Aufregung zu. Aber sie theilte Niemand von dem nächtlichen Gesicht etwas mit, sondern faßte schweigend bei sich den Entschluß, den Verräther zu strafen und ihrem jammervollen Leben ein Ende zu machen. Nicht lange, so kam Thrasyllus mit neuen Bewerbungen. Sie lehnte sie gelassen ab, und da er nicht aufhörte inständig in sie zu dringen, sagte sie mit überlegter List: „Bis jetzt steht noch das schöne Bild des geliebten Mannes, deines Herzensfreundes, mir vor den Augen, noch umfängt mich der süße Hauch seines Wesens, noch lebt mein Tlepolemus in meinem Herzen. Gönne dem berechtigten Schmerz der armen Frau die Zeit, bis das Jahr erfüllt ist. Das fordert auch meine Ehre und dein eigenes Wohl, damit nicht der Schatten des beleidigten Gemahls rächend gegen dich aufsteige."

Diese Worte brachten Thrasyllus noch nicht zur Mäßigung und Schonung; auch jetzt noch erneuerte er seine Anträge und Bitten, bis Charite, scheinbar unterliegend ihm erwiederte: „So weit wenigstens mußt du mir nachgeben, daß wir heimlich unsere Zusammenkünfte halten und Niemand von den Angehörigen vor Ablauf des Jahres etwas davon merkt. Komm heut Abend wohl vermummt ohne Begleitung vor Mitternacht ans Haus, auf einen leisen Pfiff wird meine Wärterin, die an der Thür aufpassen soll, dir öffnen und dich leise ohne Licht in mein Gemach führen."

Thrasyllus war mit allem wohl zufrieden, argwöhnte nichts Schlimmes und wußte kaum, wie er seine Ungeduld bemeistern sollte. Endlich, da es Abend geworden war, stellte er sich ganz nach Vorschrift ein; die Alte führte ihn ins Schlafgemach, bat ihn die Verspätung der Charite zu entschuldigen, die noch bei ihren kranken Eltern weile, und setzte ihm Wein vor, in den sie einen Schlaftrunk gethan hatte. Als er durch diesen betäubt wehrlos da lag, rief sie ihre Herrin herbei; diese stellte sich vor ihn hin und sagte: „Da ist ja der treue Freund meines Gatten, der edle Jagdgenoß, mein theurer Gemahl! Das ist die Hand, die mein Blut vergossen hat, das ist die Brust, die alle Tücke birgt, das sind die Augen, denen ich gefiel. Schlafe ruhig, nicht mit dem Schwert bedrohe ich dich, nicht gleichen Todes wie mein Gatte sollst du sterben, beneiden sollst du ihn um seinen

Tod. Du sollst das Licht nicht mehr erblicken, wie ein Schatten sollst du in der Finsterniß wandeln: erwache aus der Nacht des Schlafs zur Finsterniß der Rache!"

Mit diesen Worten nahm sie die Schmucknadel vom Haupt und stach dem Thrasyllus die Augen aus, daß er vom Schmerz geweckt aus dem Schlaf auftaumelte. Dann ergriff sie das nackte Schwert, mit welchem Tlepolemus sich zu umgürten pflegte, und eilte beflügelten Schrittes durch die Stadt zum Grabmal. Wir und viele Bürger eilten ein Unheil fürchtend ihr nach. Sie wehrte alle mit dem blanken Schwert ab und sprach: „Laßt ab mit dem Weinen und Klagen, ich habe den Mörder meines Mannes, den Räuber meines Ehebetts bestraft; nun ist es Zeit, daß dieses Schwert mich wieder mit meinem Gatten vereine." Darauf setzte sie alles auseinander, was geschehen, stieß sich dann das Schwert in die Brust, sank in ihrem Blut zusammen und hauchte ihre starke Seele aus. Ihre Leiche wurde zur Seite ihres Gatten bestattet. Thrasyllus, nachdem er alles erfahren, schleppte sich ins Grabmal, setzte sich als ein freiwilliges Opfer neben den Sarg, ließ die Thüren fest verschließen und tödtete sich selbst durch Hunger.

In den bei weitem meisten Liebesgeschichten bilden aber der Genuß und die Intrigue das Hauptinteresse, und diese lustigen Schwänke sind auch am besten gelungen. Sie sind daher auch, wie die Matrone von Ephesus bei Petron [1], Gemeingut der Novellisten geworden und zum Theil schon aus Boccaz und seinen Nachfolgern allgemein bekannt [2], deren schlichtere Darstellung sich meistens besser liest, als die gezierten Schnörkel des Apulejus. Als ein Beispiel dieses für die Novellistik so wichtigen Zweiges, wie es ohne Bedenken mitgetheilt werden kann, folge

Ein Liebesschwank [3].

Du kennst doch den Barbarus, den Ortsvorsteher, den die Leute seiner Bissigkeit wegen den Scorpion nennen. Der hat eine Frau

1 Die bekannte Erzählung bei Petron (111 f.) findet sich im Buch von den sieben Meistern, und blieb ein Lieblingsgegenstand der Novellisten und Dramatiker.

2 Die Erzählungen bei Apulejus vom Liebhaber, der sich durch Niesen verräth (Verwandl. IX, 24 ff.), und vom Galan, der sich ins Faß versteckt, das er dem betrogenen Ehemann abkauft (Verwandl. IX, 5 ff.), sind bei Boccaz (Dec. V, 10. VII, 2).

3 Die Erzählung ist bei Apulejus Verwandl. IX, 17—21.

aus guter Familie, von ungewöhnlicher Schönheit, die er mit der ängstlichsten Vorsicht im Hause unter Verschluß hält und bewacht. Als er neuerdings eine Geschäftsreise vorhatte und die Keuschheit seiner theuren Gattin vor jeder Versuchung sicher bewahren wollte, gab er einem Sklaven von längst erprobter Treue Myrmex insgeheim den Auftrag, über seine Herrin zu wachen, und drohte ihm mit Kerker und Banden, ja mit dem grausamsten Hungertod, wenn ein Mensch auch nur im Vorbeigehen sie mit dem Finger anrührte, und schwur ihm das mit einem heiligen Eide bei allen Göttern zu. Ruhig trat er nun seine Reise an, da er so den in Schrecken gesetzten Myrmex als besorgten Aufpasser seiner Frau zurückließ. In seiner Herzensangst ließ der seine Herrin denn auch nirgends hingehen, war ihr unzertrennlicher Gesellschafter, wenn sie bei der häuslichen Arbeit saß, und bei dem unvermeidlichen abendlichen Gange ins Bad folgte er ihr wie angeheftet und ließ den Zipfel ihres Gewandes nicht los. So bot er allen Scharfsinn auf, um seines Amts mit der größten Gewissenhaftigkeit zu warten. Aber dem Spürsinn des Philetärus konnte die Schönheit einer angesehenen Dame nicht entgehen. Durch den allgemeinen Ruf ihrer Keuschheit und die übertriebene Strenge der Aufsicht angespornt und entflammt, alles zu wagen und zu erdulden entschlossen, rüstete er sich mit aller Macht die wohlbewachte Festung zu erobern. Er wußte aus Erfahrung, wie zerbrechlich menschliche Treue sei, daß Geld alle Schwierigkeiten besiegt und ein goldner Schlüssel auch eiserne Thore öffnet. Als daher ein günstiger Zufall ihn den Myrmex allein treffen ließ, offenbarte er ihm seine Leidenschaft und beschwor ihn fußfällig, ihm zur Linderung seiner Pein behülflich zu sein, sein Tod sei eine beschlossene Sache, wenn er nicht bald ans Ziel seiner Wünsche gelange; er verlange eine Kleinigkeit, bei der nichts zu fürchten sei, Abends unter dem Schutz der Dunkelheit wolle er sich einschleichen und einige Augenblicke verweilen. Indem er ihm zuredete, setzte er zugleich einen wirksamen Keil ein, um die festen Grundsätze des Sklaven zu erschüttern. Er hielt ihm eine Hand voll frisch geprägter blanker Goldstücke hin, von denen zwanzig für die Schöne, zehn für ihn bestimmt seien. Myrmex schauderte vor dem unerhörten Wagstück zurück, hielt sich beide Ohren zu und machte sich eilends davon. Aber der Glanz der Goldstücke flimmerte ihm beständig vor den Augen; als er weit davon war und raschen Schritts nach Hause kam, sah er die schönen blanken Stücke immer vor sich, im Geist glaubte er die reiche Beute gewonnen zu

haben, in Unruhe und Zwiespalt zerrten die Gedanken den armen Teufel zwischen Treue und Vortheil, Strafe und Gewinn hin und her. Zuletzt besiegte das Gold selbst die Todesfurcht. Auch die Entfernung besänftigte seine Begierde nach dem Golde nicht, seine Nachtwache störte die Stimme der Habsucht; während die Drohungen seines Herrn ihn zu Hause hielten, lockte das Gold ihn hinaus. Schließlich biß er der Scham den Kopf ab und brachte ohne Umstände bei der Hausfrau seine Botschaft an. Diese machte der den Frauen angeborenen Leichtfertigkeit alle Ehre und verkaufte ohne Weiteres ihre Schönheit für den dargebotenen Sold. Voll Freude über seinen Treubruch eilt Myrmex, das Gold, das er zu seinem Verderben erblickt hatte, nun auch wirklich zu erhalten, er meldet dem Philetärus, mit welcher Anstrengung es ihm gelungen, seine Wünsche zu erfüllen, und verlangt auf der Stelle den versprochenen Lohn. Er bekommt ihn, und nun hält der glückliche Myrmex Goldstücke in seiner Hand, die nur an Kupfermünzen gewöhnt war. Nachdem die Nacht eingebrochen war, geleitete er den ungeduldigen Liebhaber allein ins Haus und führte ihn mit verhülltem Haupt ans Schlafzimmer seiner Herrin. Aber kaum hatte das Paar sich dem ersten Genuß hingegeben, als gegen alle Erwartung der Mann, der die Nacht zur Reise benutzt hatte, unvermuthet heimkehrt. Er klopft an die Hausthür, er ruft, er wirft mit Steinen gegen die Pforte; durch das Zaudern argwöhnisch gemacht, stößt er heftige Drohungen gegen Myrmex aus. Der, durch den plötzlichen Unglücksfall ganz verwirrt und vor Angst völlig rathlos, schützt die einzig mögliche Entschuldigung vor, daß er in der Dunkelheit die allzu wohl verwahrten Schlüssel nicht finden könne. Indessen wirft Philetärus, der den Lärm hört, rasch die Kleider über, läuft aber in der Verwirrung mit bloßen Füßen aus dem Schlafzimmer. Nun schließt endlich Myrmex die Thür auf und empfängt seinen Herrn, der die Götter vom Himmel herunter flucht und stracks ins Schlafzimmer eilt. Währenddem läßt er Philetärus, der sich sachte vorbeigedrückt hat, hinaus und legt sich erleichterten Herzens zur Ruhe. Aber als Barbarus mit Tagesanbruch das Schlafzimmer verlassen will, sieht er unter dem Bett die fremden Schuhe stehen, welche Philetärus dort vergessen hatte. Auf der Stelle schießt ihm durch den Kopf, was vorgefallen sei, aber ohne die Frau oder einen Bekannten etwas merken zu lassen, nimmt er sie auf, steckt sie heimlich in den Busen und läßt den Myrmex durch andere Sklaven binden und auf den Markt vors Gericht bringen. In

stummem Grollen richtete er selbst eilig seine Schritte dahin, denn er war sicher durch die Schuhe dem Liebhaber selbst auf die Spur zu kommen. Als Barbarus so mit zornigen Geberden und drohenden Augenbrauen über die Straße daher kam, neben ihm Myrmex, zwar nicht auf der That ertappt, aber schuldbewußt mit Thränen und Wehklagen vergebens um Mitleid flehend, da begegnete ihm im rechten Moment Philetärus. Er hatte ein anderes Geschäft zu besorgen vor, aber durch den unerwarteten Anblick betroffen, erinnert er sich sogleich, was er in der Eile vergessen hatte und erräth sofort auch den Zusammenhang. Augenblicklich gefaßt drängt er die Sklaven bei Seite und geht laut rufend auf Myrmex zu: „Möge dich, du niederträchtiger Lump, dein Herr da und alle Götter im Himmel, bei denen du deine Meineide schwörst, in Grund und Boden verderben! Gestern hast du mir im Bade meine Schuhe gestohlen. Wahrhaftig du verdienst die Ketten, die du trägst, und daß du ins Loch geworfen wirst." Die glückliche List des braven Jungen verdutzte den Barbarus und ließ ihn alles glauben. Er ging gleich wieder nach Hause, ließ Myrmex zu sich kommen, gab ihm die Schuhe, hieß ihn sie dem Eigenthümer zurückbringen und verzieh ihm sein Unrecht.

Am Schluß dieser Auswahl, die sich leicht weiter ausdehnen ließe, stehe was man vielleicht in der alten Litteratur nicht vermuthet, sondern für specifisch modern halten möchte

Eine Criminalgeschichte[1].

Der Besitzer des Hauses hatte einen Sohn von tüchtiger wissenschaftlicher Bildung, der sich demgemäß auch durch kindliche Liebe und Bescheidenheit auszeichnete, wie man sich nur einen Sohn wünscht. Seine Mutter war vor langer Zeit gestorben, der Vater war eine neue Ehe eingegangen und hatte von der zweiten Frau noch einen anderen Sohn, der auch bereits das zwölfte Jahr überschritten hatte. Die Stiefmutter aber, die mehr durch ihre Schönheit als durch ihren Charakter den Mann und das Haus beherrschte, warf — war sie nun von Natur wollüstig oder trieb sie ihr Geschick zu dem entsetzlichen Verbrechen — ein Auge auf den Stiefsohn. So lange die Frau dem Liebesgott wie einem zarten Knäblein die erste Nahrung bot, wider-

1 Die Erzählung ist bei Apulejus Verwandl. X, 2—12.

stand sie leicht seinen schwachen Kräften und unterdrückte schweigend die aufflammende Neigung. Aber als Amor ihr Herz mit dem Feuer rasender Leidenschaft ganz entzündete, da unterlag sie dem heftigen Angriff und versteckte des Herzens tiefe Wunde durch eine verstellte Krankheit. Wer weiß nicht, daß bei Kranken und Liebenden sich dieselben Symptome des körperlichen Verfalls zeigen? Entstelleude Blässe, matte Augen, wankende Kniee, unruhiger Schlaf, behemmter und dadurch wieder beschleunigter Athem; man sollte meinen, daß es die Fieberhitze sei, welche sie so beunruhigte — aber sie weinte auch. Wie blind sind die Aerzte! Was bedeutete denn der unruhige Pulsschlag, die glühende Hitze, das mühselige Athemholen, das unaufhörliche Herumwälzen von einer Seite auf die andere? Mein Gott, wie leicht begriff, wenn auch nicht ein studirter Arzt, doch ein erfahrener Liebhaber die Gluth, die nicht ihren Körper verzehrte. Endlich läßt sie, unfähig den Sturm der Leidenschaft noch länger schweigend zu ertragen, den Sohn zu sich rufen — den Sohn, wie gern wählte sie, um sich die Schamröthe zu ersparen, einen anderen Namen! Der Jüngling läßt die kranke Mutter nicht warten; mit vor Trauer gefurchter Stirn betritt er das Schlafgemach der Frau seines Vaters, der Mutter seines Bruders, nur ihr zu gehorsamen beflissen. Sie, durch das lange peinigende Stillschweigen ermattet, in zweifelnder Ueberlegung befangen, verwirft jedes Wort, das ihr passend schien, im nächsten Augenblick und kann kämpfend mit der Scham keinen Anfang zu reden finden. Der Jüngling, der sich nichts arges vermuthet, fragt mit besorgter Miene von selbst nach der Ursache ihres Leidens. Da, als ihr so die Gelegenheit geboten wird, faßt sie Muth, und unter heftigen Thränen sich das Gesicht verhüllend, richtet sie mit zitternder Stimme an ihn die Worte: „Ursache und Veranlassung meiner Schmerzen und meine einzige Hülfe und Rettung bist du. Deine Blicke sind durch meine Augen tief in mein Herz gedrungen und haben dort einen heftigen Brand entzündet. Habe Mitleid mit mir, die ich nur um deinetwillen zu Grunde gehe, und beruhige dein Gewissen, indem du deinem Vater seine dem Tode verfallene Gattin erhältst; sein Bild, das ich in deinem Antlitz erkenne, zwingt mich zur Liebe. Vertraue dem Schutz der Einsamkeit und nutze die günstige Gelegenheit: was niemand weiß, ist ja so gut wie nicht geschehen.“ Ganz betäubt von dem unerwarteten Schlag wollte der Jüngling, der solchen Frevel verabscheute, nicht durch strenges Zurückweisen das Uebel verschlimmern, sondern durch kluges

Hinhalten lindern. Er sagt also zu, forderte sie auf guten Muths zu sein, dringt in sie, sich zu stärken und zu erholen, bis eine Reise des Vaters ihnen volle Freiheit zum Genusse geben würde, und entzieht sich rasch dem gefährlichen Anblick der Stiefmutter. Um bei einem solchen Familienunglück wohl berathen zu sein, suchte er sogleich einen alten Erzieher von erprobter Gesinnung auf, und nach längerer Berathung schien es ihnen das beste, daß er durch schleunige Flucht dem drohenden Sturm zu entgehen suche. Das Weib aber, das keinen Aufschub ertragen mochte, wußte unter irgend einem Vorwand ihren Mann zu bereden, daß er ein entferntes Landgut besuchen müsse. Sowie er fort war, verlangte sie, daß der Sohn sein Wort halten und ihre rasende Begier stillen sollte. Als er unter immer anderen Vorwänden sich ihrem Anblick entzog und sie aus seinen sich widersprechenden Antworten und Versprechungen erkannte, daß er sie täusche, wandte sich rasch ihre verbrecherische Liebe in tödtlichen Haß. Sie berieth sich mit einem jeder Schandthat fähigen Sklaven, den sie mit ins Haus gebracht hatte, und sie wurden unter sich einig, den Unglücklichen zu tödten. Der Schurke kaufte ein schnell wirkendes Gift und that es in den Wein, aus dem der Jüngling den Tod trinken sollte. Während die ruchlosen Menschen über eine passende Gelegenheit, ihm den Trank zu bieten, noch berathschlagen, kommt zufällig der zweite Knabe, der wirkliche Sohn der schändlichen Frau, nach beendigtem Morgenunterricht nach Hause, und begierig aufs Frühstück faßt er in seiner Unwissenheit den dastehenden Becher mit dem Gift und leert ihn auf einen Zug. Sowie er das für den Bruder bestimmte Gift getrunken hatte, stürzte er entseelt zu Boden; der Pädagog, über seinen plötzlichen Tod entsetzt, rief jammernd und schreiend die Mutter und die Hausgenossen herbei. Sobald man sah, daß der Trank vergiftet war, beschuldigte man den und jenen als Urheber. Das verruchte Weib aber, als ein Spiegel stiefmütterlichen Hasses, nicht gerührt durch den frühen Tod des eigenen Kindes, das Bewußtsein ihrer Schuld, das Unglück der Familie und die Trauer ihres Gatten, benutzte den Trauerfall für ihre Rache, schickte einen Boten mit der Schreckenskunde ihrem reisenden Manne nach und verklagte nach seiner schleunigen Rückkehr mit schamloser Frechheit den Stiefsohn, durch sein Gift sei ihr Sohn umgekommen. Insofern log sie nicht, als der Knabe das für den Bruder bestimmte Gift zu sich genommen hatte, aber als Grund des Mordes gab sie an, daß sie sich seiner verbrecherischen Begier nicht habe fügen

wollen; ja nicht zufrieden mit dieser schändlichen Lüge behauptete sie, er habe sie, weil sie um sein Verbrechen wisse, mit dem Schwerte bedroht. Der unglückliche Vater war durch den Verlust beider Söhne wie vernichtet; denn den jüngeren sah er vor seinen Augen zu Grabe tragen, den älteren — das wußte er gewiß — mußten die Gerichte zum Tode verurtheilen, und dazu erfüllte ihn das verstellte Jammern der blind von ihm geliebten Frau mit tödtlichem Haß gegen seinen eigenen Sohn.

Kaum war das feierliche Leichenbegängniß beendigt, so begab sich der unglückliche Greis mit Thränen in den Augen, das weiße Haar mit Asche bestreut, von der Grabstätte gradeswegs auf den Markt. Weinend umfaßte er die Kniee der Vorsteher und ohne Ahnung von den Ränken der schändlichen Frau verlangte er voll Eifer den Tod seines Sohnes, der die Ehre des Vaters angegriffen, den Bruder getödtet, die Stiefmutter bedroht habe. Durch seine Trauer erregte er bei Rath und Bürgerschaft solchen Zorn und Unwillen, daß alles rief, ohne Untersuchung und Richterspruch abzuwarten, ein solches Scheusal müsse zur Sühne auf der Stelle gesteinigt werden. Die Behörde aber, welche von einem so tumultuarischen Verfahren Auflösung aller Zucht und Ordnung fürchtete, suchte den Rath und das Publikum zu beruhigen; nach alter Sitte solle man ordentlich Gericht halten, Anklage und Vertheidigung vernehmen und nach Recht und Gesetz ein Urtheil fällen, nicht ungehört nach Barbaren und Tyrannen Weise verdammen, sondern in Ruhe ein Exempel statuiren.

Der verständigen Anweisung wurde Folge geleistet, und sofort berief der Herold den Rath ins Stadthaus. Nachdem dort alle ihrem Range gemäß Platz genommen, trat zuerst vom Herold aufgefordert der Ankläger auf, dann wurde der Angeklagte vorgeführt und nach dem strengen Verfahren des Areopags gebot der Herold den Sachwaltern, durch keinerlei Redekünste Mitleid zu erregen. Nachdem von beiden Seiten gesprochen war, beschloß man durch sichere Beweismittel den Thatbestand festzustellen und nicht nach Vermuthungen zu urtheilen, und deshalb jenen Sklaven, der ja allein wissen sollte, wie alles vor sich gegangen sei, als Zeugen zu vernehmen. Der Galgenstrick ließ sich weder durch den Anblick des hohen Gerichtshofes, noch der dicht gedrängten Menge, auch nicht durch sein böses Gewissen einschüchtern und trug seine eigenen Erfindungen als wahrhafte Aussage vor. Der Jüngling habe ihn, erbittert darüber, daß die Stiefmutter ihn abge-

wiesen, zu sich gerufen und ihn aus Rache den Bruder zu tödten geheißen, auch ihm eine große Belohnung versprochen, wenn er schweige, darauf, da er sich weigerte, den Tod angedroht; er habe ihm dann das mit eigener Hand gemischte Gift übergeben, um es dem Bruder beizubringen, endlich aber, in dem Argwohn, er behalte den Becher als Beweismittel für eine Anklage zurück, selbst dem Knaben das Gift gereicht. Als der Elende dies mit meisterhaft verstellter Angst angegeben hatte, wurde die Verhandlung geschlossen.

Alle Richter erklärten den Jüngling für unzweifelhaft schuldig und verurtheilten ihn zum Tod des Säckens[1]. Als sie nun der Anordnung gemäß ihre Stimmsteine, die alle gleich waren, in die Urne werfen sollten, worauf dann das Schicksal des Angeklagten ohne Widerruf entschieden war, indem sein Haupt dem Nachrichter verfiel, da stand aus der Reihe der Richter ein bejahrter Arzt auf, der allgemeines Vertrauen und Ansehen genoß, legte seine Hand auf die Urne, daß niemand seine Stimmsteine hineinlegen konnte und sagte:

„Ich freue mich, daß euer Vertrauen mich bis in mein hohes Alter begleitet hat, damit ich verhüte, daß nicht an einem fälschlich Angeklagten ein Mord begangen werde und ihr, die ihr als Geschworne richtet, euch mit einem Meineid beladet. Ich kann nicht gegen mein Gewissen vor dem Angesicht der Götter einen falschen Ausspruch thun, darum hört, wie sich die Sache verhält. Der Schurke da wollte ein schnell wirkendes Gift kaufen und bot mir unlängst 100 Goldstücke dafür, indem er vorgab, ein Kranker bedürfe desselben, der langjährigen Qualen eines unheilbaren Leidens dadurch ein Ende machen wolle. Da ich deutlich erkannte, daß der elende Mensch ohne Zusammenhang schwatzte, und sicher war, daß er Unheil vorhatte, gab ich ihm einen Trank, nahm aber in Berücksichtigung einer künftigen Untersuchung nicht gleich das angebotene Geld an. Damit nicht etwa, sagte ich, unter deinen Goldstücken ein falsches sich finde, so thue sie in diesen Beutel und versiegle ihn mit deinem Petschaft, damit wir nächstertags beim Wechsler sie prüfen lassen. Er ließ sich bestimmen, den Beutel zu versiegeln, den ich, sowie er vor Gericht erschien, rasch von einem meiner Leute aus meiner Bude holen ließ;

1 Der Mörder der Eltern oder Geschwister wurde in einem Sack mit einem Hund, einem Hahn, einem Affen und einer Schlange ins Meer versenkt.

hier ist er, wie ich ihn vorlege. Er mag ihn sich ansehen und sein Siegel recognosciren. Wie soll der Bruder um des Giftes willen belangt werden, was dieser gekauft hat?"

Ein ungeheurer Schrecken befiel den Sklaven, Todtenblässe bedeckte sein Gesicht, kalter Angstschweiß seine Glieder. Bald trat er auf den einen, bald auf den andern Fuß, kratzte sich den Kopf und murmelte stotternd unverständliche Worte, daß jedermann seine Schuld klar erkannte. Aber bald gewann er die Fassung wieder, leugnete alles ab und zieh den Arzt Lügen. Als der so seine Glaubwürdigkeit vor seinen Mitbürgern angegriffen sah, suchte er mit um so größerem Eifer den Schurken zu überführen, bis auf Befehl der Behörde die Gerichtsdiener die Hände des Sklaven untersuchten, ihm einen eisernen Ring abzogen, mit dem Siegel verglichen und dadurch den Verdacht bestätigten. Jetzt ward nach griechischem Gerichtsverfahren die Tortur gegen ihn angewendet, aber selbst das Brennen konnte ihn nicht zum Geständniß bringen.

Darauf sagte der Arzt: „Ich kann nicht zugeben, daß dieser unschuldige Jüngling gegen das Recht getödtet und der Verbrecher zum Hohn des Gericht unbestraft bleibe. Ich werde euch einen thatsächlichen Beweis geben. Als der Elende ein tödtliches Gift von mir verlangte, hielt ich es nicht mit meiner Kunst vereinbar, einem Menschen zum Tode zu verhelfen, da die Arzneikunde zur Rettung, nicht zur Vernichtung dienen soll. Ich fürchtete aber, wenn ich es ihm abschlüge, durch meine unzeitige Weigerung ihm den Weg zum Verbrechen zu bahnen, indem er von einem andern das Gift erkaufen oder auch mit Schwert oder Dolch den Mord vollbringen könnte, deshalb gab ich ihm ein Mittel, aber ein einschläferndes, Allraun, das bekanntlich eine todesähnliche Betäubung bewirkt. Kein Wunder, wenn der Mörder, der des Todes gewiß ist, die Schmerzen der Tortur aushält. Hat aber der Knabe wirklich den von mir bereiteten Trank genommen, so lebt er und schläft nur, und wird aus seinem schweren Todesschlaf wieder zum Tageslicht erwachen; ist er in Wahrheit todt, so sucht die Ursache seines Todes anderswo."

Die Rede des Arztes wurde beifällig aufgenommen und man zog sogleich zu dem Grabe, in welchem die Leiche des Knaben beigesetzt war. Vom Rath, von den Vornehmen, von den Bürgern fehlte niemand; alles eilte dorthin. Als der Vater mit eigenen Händen

den Deckel vom Sarge entfernt hatte, fand er den Sohn, der so eben aus dem Schlaf erwachte und vom Tode auferstand; vor Freude sprachlos schloß er ihn in seine Arme und brachte ihn hinaus vor das Volk. Wie er war, in die Leichenbinden eingewickelt, wurde der Knabe vor den Richter geführt. Als nun das Verbrechen des Sklaven und der Frau klar vorlag und die Wahrheit an den Tag kam, da wurde die Stiefmutter zu lebenslänglicher Verbannung, der Sklave zum Kreuzestod verurtheilt; dem braven Arzt aber wurden unter allgemeiner Beistimmung die 100 Goldstücke als Belohnung für den rettenden Schlaftrunk zugesprochen. So gab eine wunderbare Schickung der Vorsehung dem alten Vater in demselben Augenblick zwei Söhne wieder, wo er sich beider beraubt glaubte.

Im Verhältniß zu modernen Leistungen sind die Motive sehr einfach, wenn auch hinreichend drastisch; indessen überzeugt man sich auch aus dieser Criminalgeschichte — und das bestätigt sich bei einer Musterung der antiken Unterhaltungslitteratur auf Schritt und Tritt —, daß es ein gewisser beschränkter Fonds von Hauptmotiven und Situationen ist, mit denen die antike wie die moderne Novellistik ihre wesentliche Wirkung auf das nach leichter Unterhaltung verlangende Publikum ausübt. Die neuere Forschung hat in großartiger Weise dargethan, wie die Sage und die aus dieser abgeleiteten Mährchen und Fabeln nicht blos äußerlich von Volk zu Volk, von Jahrhundert zu Jahrhundert überliefert worden sind, sondern wie aus der Tiefe der einem großen Volksstamme von Ursprung her gemeinsamen Empfindung und Auffassung noch ein Hauch der schaffenden Kraft bis in die fernsten Zeiten weiterbildend geheimnißvoll mitwirkt. Diese Beobachtung gilt in einem gewissen Grade auch von der Novelle. Da sie am spätesten und unter dem Einfluß bestimmt ausgeprägter Culturverhältnisse entstanden ist, macht sich das Moment der äußerlichen Uebertragung hier am entschiedensten geltend, indessen würde die versetzte Pflanze nicht wie eine heimische gedeihen, fände die Wurzel nicht entsprechenden Grund und Boden. Die Wirkung der Novellen des Apulejus auf das römische Publikum beruhte freilich wesentlich mit auf dem prickelnden Reiz seiner überkünstelten Ausdrucksweise, wovon die Uebersetzung keine Vorstellung geben kann; wahrscheinlich aber wird damals so gut wie

heute das stoffliche Interesse am Inhalt bei einem guten Theil des lesenden Publikums das eigentlich packende gewesen sein, und so können sie auch in dieser Abschwächung noch als Zeugnisse für das dienen, was Autor und Leser jener Zeit als Unterhaltungslectüre ansahen und gelten ließen.

Die hellenische Kunst.

Die *hellenische Kunst* war im vollen Sinne Erzeugniß und Eigenthum des hellenischen Volkes. Ihre Werke so wenig als das Verständniß derselben waren ein Besitz Weniger, Auserwählter, sie gehörte dem ganzen Volke an, *dem Volke*, welches das Gute nur als das Schöne, das Schöne nur als das Gute erkannte, und in allem, in Leben und Sitte, wie in Rede und That, die Vollendung erstrebte, in welcher Form und Inhalt einander völlig durchdringen. Von dem im Volke lebendig waltenden Sinne für das Wahre und Schöne erzeugt und getragen erwuchs die Kunst ruhig und allmählich auf dem Boden der Religion. Das Wesen der hellenischen Religion offenbart sich in dem Triebe, die in den Erscheinungen der umgebenden Natur wie im Innern des Menschen herrschenden göttlichen Mächte zu leibhaften Wesen zu verkörpern, ihr ewiges Walten zu persönlichem Handeln und durch die unablässig fortspinnende Sage zu einer thatenreichen Geschichte zu gestalten. Sie schuf eine Welt von Göttern und Heroen, deren Persönlichkeit, im Cultus und Volksglauben festgehalten, durch die Poesie belebt und verklärt, für die hellenische Anschauung erst dann in voller Kraft wahr und wirklich wurde, wenn die bildende Kunst was im Geist und Gemüth lebendig war, zu sinnlichen Gebilden gestaltete. Der Gottheit selbst lag daran, in würdiger Gestalt den Verehrern zu erscheinen, mehr als ein Künstler soll durch Erscheinungen und Traumgesichte über die Gestalt der Götter belehrt worden sein. Als dem sinnenden *Phidias* die Worte

Ganz neu bearbeitet nach einer zur Feier von Winckelmanns Geburtstag am 9. Dec. 1845 in Greifswald gehaltenen Rede (gedruckt Greifswald 1846).

des Dichters, wie Zeus mit schwärzlichen Brauen Gewährung winkt,

> daß die ambrosischen Locken des Königes vorwärts wallen
> von dem unsterblichen Haupt, und erbeben die Höhn des Olympos,

den belebenden Impuls seines künstlerischen Schaffens gaben, da erschien ihm, so erzählte man, der olympische Zeus im Glanze seiner Herrlichkeit. Blitzstrahl und Donnerschlag bekräftigten es, daß die vollendete Statue das wahrhafte Bild des Götterkönigs sei. Wie bezeichnend für die hellenische Anschauung ist es, wenn es noch in später Zeit heißt, daß auch ein tiefbekümmerter Mann im Anschauen des Gottesbildes Frieden und Ruhe fand; daß den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, ein Mißgeschick sei, nicht geringer als der Mysterien nicht theilhaftig zu sein, von denen er eine selige Unsterblichkeit hoffte. Ja, selbst ein Römer, empfänglich für griechische Auffassung, der Vater des jüngeren Scipio, bekannte nach langem, ernstem Anschauen, daß ein solches Götterbild dem religiösen Gefühl Erhebung gewähre.

Aus unscheinbaren Keimen erwuchs die Kunst in Hellas im langsamen aber sicheren Fortschritt. Daß von außen, namentlich von Asien her, mancherlei Einflüsse auf die entstehende Kunst eingewirkt haben, daß Handgriffe und technische Fertigkeiten übertragen, mancherlei Gebilde fremder Kunst als Muster nachgeahmt wurden, ist durch Sage, und Geschichte überliefert, und wir können die Spuren verfolgen. Allein sowie die Phönicier mit manchen Hülfsmitteln höherer Cultur den Hellenen auch die Schrift brachten, ohne auf die Entwickelung der griechischen Sprache und Poesie wesentlichen Einfluß zu gewinnen, so führten sie ihnen künstlich gearbeitete Metallgeräthe, gewirkte und gewebte Stoffe und andere Produkte des asiatischen Kunstfleißes zu, aber das was die hellenische Kunst zur Kunst und zur hellenischen Kunst gemacht hat, ließ sich nicht einführen noch einpflanzen. Die ältesten Vasenbilder zeigen uns unverkennbar das Kunsthandwerk unter dem Einfluß asiatischer Muster. Eine Anzahl in fertiger Ausbildung übernommener Ornamente symmetrisch zusammengestellt oder frei ausgestreut bedeckt die Flächen lediglich zu dem Zweck eines dem Auge wohlgefälligen Schmucks. Ihnen schließen sich Zusammenstellungen von Thieren in einer eigenthümlichen, nicht der Natur unmittelbar nachgebildeten, sondern absichtlich stilisirten

Darstellungsweise, von phantastischen Mischgestalten, Sphinxen, Greifen, Sirenen, Kentauren, schlangen- und fischschwänzigen, geflügelten Menschen, reihenweis zusammengestellt an, ein bloßes Ornament ohne Zusammenhang, ohne Bewegung, ohne Bedeutung. Auch die menschliche Gestalt tritt in diesen Kreis als ein Glied des ornamentalen Systems, und wo menschliche Gestalten reihenweis in Processionen, Jagd- und Kampfscenen, welche die Reminiscenzen der asiatischen Kunst deutlich erkennen lassen, zusammengeordnet erscheinen, da erheben sie sich in keiner auszeichnenden Weise über die ornamentale Bedeutung und Behandlung. Allein mit dem Auftreten der menschlichen Gestalt regt sich auch der hellenische Geist, der es nicht ertrug, sie als ein bedeutungsloses Ornament verwendet zu sehen. Man kann verfolgen, wie die menschlichen Darstellungen mehr und mehr in den Vordergrund treten und die ornamentalen Elemente zurückdrängen, welche anfangs nur räumlich beschränkt, dann mit klarer Einsicht auf die Punkte verwiesen werden, wo das Ornament für das Verständniß der Form bedeutsam wirkt; im Zusammenhang damit steht die Auswahl derjenigen Ornamente, welche einer durch Schönheit und Bedeutsamkeit befriedigenden Entwickelung fähig waren. Diese wurden ihnen in einem ornamentalen System zu Theil, welches deutlich bekundet, in welcher Weise griechische Kunst fremde Elemente aufnahm und sie wiedergeboren werden ließ. Nicht minder wurden die phantastischen Mischgestalten, soweit die entwickelte Kunst sie beibehielt, vollständig umgebildet in einen bedeutsamen Zusammenhang und dadurch in einen Gegensatz zur Menschengestalt gebracht; auch die Thiere fanden, der Natur nachgebildet, nur da mehr einen Platz, wo sie eine selbständige Bedeutung hatten. Vor allem wurde die aus dem ornamentalen Verbande befreite menschliche Gestalt Gegenstand selbständiger Ausbildung. Anfangs wurden die einfachsten Motive jener Processions-, Kampf- und Jagdscenen benutzt, um zu größerer Deutlichkeit und Mannichfaltigkeit der Darstellung zu gelangen, dann macht sich ein Streben nach mehr individuellem Charakter geltend, zunächst durch ein ganz äußerliches Hinzusetzen von Namen, welche durch Sage und Poesie überliefert waren. Spricht sich hierin die allgemeine Bekanntschaft mit der Sage wie das Bedürfniß aus, dem Kreise derselben die Motive der bildenden Kunst zu entnehmen,

so ist diese dadurch auf hellenischem Boden heimisch geworden, sie schöpft fortan ihre Inspiration aus der Tiefe des hellenischen Geisteslebens, denen Augen und Hände hellenischer Künstler dienen.

Ungleich großartiger tritt uns der Einfluß fremder Kunst auf griechischem Boden in jenen mächtigen Bauten entgegen, welche offenbar Zeiten angehören, in welche sichere historische Zeugnisse nicht hinabreichen. Die aus ungeheuren polygonen Felsblöcken kunstreich zusammengefügten Mauern und Gallerien, welche man cyklopische nannte, weil nur ein Riesengeschlecht solche Massen aufthürmen könne; die merkwürdigen halbunterirdischen Rundbauten, später als Grabmäler oder Schatzhäuser der Könige bezeichnet, sind Denkmäler einer Zeit, in welcher mächtige Herrscher über Mittel und Arbeitskräfte rücksichtslos verfügten und durch Größe und Masse in einer Weise zu imponiren suchten, wie es die griechische Kunst nie erstrebt hat. Auch ein reicher Schmuck fehlte diesen Baulichkeiten nicht. Das Burgthor von Mycenä zeigt im Relief über dem Eingang zwei Löwen neben einer Säule als Thorhüter. Der Eingang zum Schatzhaus des Atreus war mit Halbsäulen und Platten von buntfarbigen, eigenthümlich ornamentirten Marmorplatten verziert, im Innern sind noch die Spuren einer Bekleidung mit Metallplatten erhalten. Den fremdartigen Eindruck, welche diese Ueberreste einer verschollenen Cultur auf die späteren Griechen, wie auf uns, machten, drückt die Sage aus, welche sie regelmäßig mit den Einwanderern aus Asien in Verbindung setzt. Wiewohl die griechische Kunst wesentliche Elemente dieser ältesten auch später benutzt hat — man hat nie aufgehört polygonen Mauerbau für Substructionen, Befestigungen, Brücken zu verwenden, stets Rundbauten ausgeführt —, so ist dies doch nur vereinzelt, zu bestimmten Zwecken, nie so geschehen, daß sie als den Charakter einer Kunstübung bestimmend erscheinen. Ohne nachweisbaren Zusammenhang, völlig unvermittelt für uns tritt jener Bauweise mit den Anfängen der griechischen Kunst der Säulenbau des hellenischen Tempels entgegen.

Als eine ähnliche Erscheinung steht am Anfang der griechischen Culturgeschichte das Epos in seiner vollendeten Gestalt, verkörpert im Namen des Homer. Dem schärfer eindringenden Blick verhehlt es nicht, daß diese Gestalt nicht das Werk einer wie im Guß rasch vollendenden dichterischen Kraft ist, sondern daß es

Jahrhunderte lang fortgesetzter angestrengter Arbeit bedurfte, um die im Fluß der erkaltenden Produktion erstarrte Sage für die neue Form der gestaltenden Poesie biegsam, um die Sprache für Ausdruck und Versbau zu einem fügsamen und bequemen Werkzeug zu machen. Aber wie diese Arbeit vollzogen ist, wie sie die verschiedenen Elemente, deren Spuren man noch überall gewahrt, zersetzt, gemischt, geformt hat, das entzieht sich im Einzelnen unserer Wahrnehmung. Wir müssen uns begnügen, hinter dem Kunstwerk einen langen Proceß des Werdens mehr zu ahnen, als zu erkennen, wie wir auch das Werden des Kunstwerks in der Seele und in der Werkstatt des Künstlers nur selten und unvollständig belauschen können. So steigt auch am Horizont der geschichtlichen Entwickelung der Säulenbau des griechischen Tempels fertig, abgeschlossen, als eine der bedeutendsten Manifestationen der griechischen Künstlernatur vor uns auf. Daß auch bei anderen Völkern die Vorstellung einer frei Dach und Gebälk tragenden Stütze aufgefaßt und ausgeführt, auch mancherlei sinnreicher Schmuck dabei angewendet worden sei, ist nicht zu bezweifeln; daß den ältesten Griechen manches der Art zur Anschauung gekommen sei und auf sie eingewirkt habe, ist wohl möglich. Aber eine freie That des selbständigen hellenischen Geistes war es, der Anschauung gemäß, welche die in der Natur waltenden Kräfte zu sittlich wollenden macht, die statischen Funktionen des Baues als Aeußerungen einer mit Bewußtsein lebendig wirkenden Kraft aufzufassen; den starren Stoff als beweglichen zu denken, der durch die in ihm zu einem bestimmten Zweck wirksame Kraft die entsprechende Form annimmt; diese Formen den organischen Gebilden, welche die Natur unter ähnlichen Bedingungen hervorruft, mit dem feinsten Sinn für das, was Natur und Kunst unterscheidet, schön und charakteristisch nachzuschaffen. Wie consequent und fein auch diese künstlerische Grundanschauung durch die Gliederung des baulichen Organismus und die davon nicht zu trennende, ebenso sehr veranschaulichende als schmückende Ornamentik durchgeführt erscheint — in der Säule, welche schlank aufschießend dem Druck des Gebälks, unter dem der Blattkranz des Capitells sich neigt, kräftig entgegenstrebt; in dem elastischen Gewebe, welches Gebälk und Decke über die Stützen hinweg ausspannen; im schwebenden Giebeldach, das vom First

herabgleitend am Rande elastisch sich zurückwendet —: auch der hellenische Tempel ist nicht eine in einem genialen Wurf vollendete künstlerische Conception. Wie wir die Hellenen nicht als ein einiges Volk kennen lernen, sondern in Stämme gespalten, von denen der ionische und dorische die wesentlichsten Züge am charakteristischsten ausgeprägt aufzeigen, so finden wir eine dorische und ionische Architektur, einer Wurzel entsprossen, selbständig entwickelt, keine vor der anderen durch Ansprüche auf höheres Alter oder höheren Werth bevorzugt. Wie wir aus den verschiedenen Dialekten eine Vorstellung von der gemeinsamen Ursprache, aus den zerstreuten Charakterzügen der einzelnen Stämme das Bild des hellenischen Gesammtvolkes zu gewinnen suchen, so bietet uns die ionische und dorische Architektur in charakteristisch gesonderter Ausbildung die Elemente, welche minder scharf ausgeprägt der hellenische Urtempel wie im Keim vereinigt enthielt. Denn daß auch hier eine allmähliche Entwickelung durch Mischen und Sondern, einseitiges Hervorheben und Abschwächen vor sich gegangen sei, das lehrt außer manchen Erscheinungen der Umstand, daß die etruskische Architektur, in alter Zeit unter griechischem Einfluß entstanden, Elemente der dorischen und ionischen Architektur vereinigt, welche sicherlich nicht den bereits ausgebildeten Systemen willkürlichen entnommen und zusammengesetzt sind. Die Vollendung des Tempels war aber die Vorbedingung für die Entwickelung der bildenden Kunst. In ihm nahm nicht allein das Götterbild seine Wohnung, in seinen Räumen wurden kunstreiche Weihgeschenke aller Art aufgestellt, die Flächen, welche er auf Wänden, Friesen, Metopen, Giebelfeldern zum Schmücken darbot, lehrten den Künstler, indem sie ihn zwangen, für einen gegebenen Raum seine Conceptionen in fest umschriebene Grenzen zu fassen, die Gesetze der Composition; sie führten zu jener Durchbildung des von dem freistehenden Bildwerk scharf geschiedenen Reliefs, welche allein der griechischen Kunst gelungen ist.

Die epische Poesie zeigt uns die Kunst noch wesentlich als schmückendes Handwerk beschäftigt. Das Götterbild sollte das Wirken der göttlichen Persönlichkeiten mehr andeuten als darstellen. Die spätere Zeit hielt diese ältesten Cultusbilder fest und bildete sie nach. Ihr fremdartiges ungeschicktes Aussehen, welches eine Menge verschiedenartiger Legenden hervorrief, erhöhete für den

Gläubigen ihre Heiligkeit und wunderthätige Macht, sie sollten von den Göttern selbst gegeben, vom Himmel gefallen, von keines Menschen Hand gemacht sein, und da sie einander ähnlich waren, wurde auch dies durch mannichfache Sagen erklärt. Es waren meist aus Holz geschnitzte menschenähnliche Gestalten, sitzend oder stehend, steif und regungslos, durch Attribute kenntlich gemacht. Man bemalte und vergoldete sie, behängte sie mit Schmuck, man bekleidete sie mit reichen Gewändern — was im Ritual einen wichtigen Platz einnahm — und bezeigte ihnen seine Verehrung, indem man sie menschenähnlicher zu machen suchte. Jahrhunderte lang blieb das Cultusbild unberührt von der Hand der fortschreitenden Kunst, während diese beflissen war, die im Tempel dargebrachten Weihgeschenke nach besten Kräften zu schmücken, wie die Geräthe der Herrschenden und Reichen. Dreifüße, Becher, Schalen, Waffen aller Art aus edlen Metallen werden, zum Theil als phönicische Handelsprodukte, erwähnt, getriebene Arbeit, mit mancherlei Bildwerk, mitunter aus buntfarbigen Metallen geschmückt; künstlich aus Holz geschnitzte und gedrehte, mit Elfenbein verzierte Geräthe; gewebte Teppiche und Gewänder, — auch diese ein Haupterzeugniß des Orients — mit Ornamenten und bildlichen Darstellungen, Kampf- und Jagdscenen ausgestattet, verfertigen die Frauen. Die ältesten mit Sculpturen in reichstem Maaße geschmückten Kunstwerke, von denen wir hören, die Lade des Kypselos, der Thron in Amyklä, gehören in diese Classe der Geräthe. So sehen wir die Kunst noch in der bescheidenen Stellung des dienenden Handwerks beflissen Gebäude und Geräthe zu schmücken, während die epische Poesie in ihrer höchsten Vollendung steht. Bereits hat sie ihre Aufgabe gelöst, den reichen Stoff der Mythen in heiterer Fülle zu einem kunstvollen Gewebe zu verarbeiten, mit feinem Gefühl aus der verwickelten Masse von Stamm- und Ortssagen die bedeutendsten hervorgehoben, und sie durch sinnige und gemüthvolle Motivirung, durch lichtvolle und behagliche Darstellung der Begebenheiten, wie durch lebensvolle, plastische Gestaltung der handelnden Götter und Heroen zu allgemeiner Geltung gebracht. Dadurch war im Bewußtsein des Volkes ein großer Kreis von klaren gediegenen Anschauungen geschaffen, welche die bildende Kunst später als einen sicheren Besitz ergreifen, und mit der vollen Sicherheit des

allgemeinen Verständnisses weiter ausbilden konnte. In welchem Maaße dies geschah lehren jene alten Denkmäler, die Kypseloslade und der amykläische Thron, deren Flächen in einer Weise mit Sculpturen bedeckt sind, welche an die mit Reliefs überzogenen Wände der assyrischen und babylonischen Paläste erinnern. Aber es sind nicht die breitausgezogenen, stets wiederholten Darstellungen der Kriegsthaten und Vergnügungen des Königs, der Ceremonien des Hofs und Cultus, welche uns hier entgegentreten, sondern eine überreiche Fülle von einzelnen Scenen der verschiedenartigsten Sagen, verschwenderisch gleich Ornamenten in bunter Mannichfaltigkeit ausgestreut. Verräth sich auch in diesen aneinander gereihten Darstellungen weniger, durch die einfachsten Motive verbundener Figuren, eine kaum entwickelte, noch über geringe Mittel frei gebietende Kunst, so tritt um so deutlicher der eingeborene Trieb hervor, sich des Sagenstoffs in seinem ganzen Umfang, als des eigentlichen Besitzes der Kunst, zu bemeistern, was auch durch die Vasenbilder des alten Stils vollkommen anschaulich wird. Aber sie konnte sich dieses durch die Poesie ihr bereiteten Bodens nur langsam bemächtigen und mußte lange Zeit bedacht sein, in angestrengtem Fleiß die völlige Herrschaft über ihre eigenen Mittel zu erringen. Es ist eine der großen Eigenschaften der hellenischen Kunst, daß sie nie selbstverblendet sich vom Handwerk losgesagt, sondern stets die Meisterschaft in dem, was handwerksmäßig an der Kunstübung ist, als nothwendige Bedingung um das höchste geistige Ziel zu erreichen festgehalten hat. Solche Meisterschaft aber ist nur durch lange fortgesetzte Uebung zu erwerben und zu erhalten, und so war auch die Kunst bei den Hellenen lange Zeit, gewiß Jahrhunderte hindurch, mit redlichem Fleiß bemüht, den mannichfachen Stoff zu bewältigen. Neben dem bequemeren Material des Holzes und verwandter Stoffe, welche eine feinere Behandlung zuließen, wurde das spröde Metall mit dem Hammer getrieben, in Formen gepreßt und mit Meißel und Stichel sauber ausgeführt, worin man es zu einer erstaunlichen Vollendung brachte. Größere Freiheit brachte die Erfindung des Erzgusses, welche auch der von früher betriebenen Thonbildnerei erhöhete Bedeutung gab. Der leicht mit Fingern und Stecken modellirbare und ebenso durch die Form bequem zu gestaltende Thon war besonders da

anwendbar befunden, wo es auf rasche Herstellung und Vervielfältigung ankam, und war im Dienst der Architektur ausgebildet; nunmehr wurde er im Modell für den Erzguß das Material, in welchem der Künstler seine kühnsten Conceptionen mit Freiheit gestaltete. Alle Vortheile, welche auf diesen Wegen gewonnen wurden, kamen der Sculptur zu gut, als außer dem gröberen Stein, welchen die Baukunst benutzte, der edle statuarische Marmor in Gebrauch kam, welcher der Technik und dem Ausdruck neue Mittel und Aufgaben bot. Die Kunst in Zeichnung und Farbe darzustellen mag sehr lange Zeit durch Weben und Sticken geübt sein, bis man es unternahm mit den Farben, welche die Gebilde der Architektur und Sculptur von jeher geziert hatten, auf der Wand selbständige Bilder hervor zu bringen. Um der Vortheile willen, welche allein die stetige Ausbildung sicherer, innerhalb der Schule, sehr oft des Geschlechts, fortgepflanzter Ueberlieferungen gewährt, ertrug man auch die beschränkenden Satzungen einer strengen Schulzucht. Nur so konnte die Kunst, zur völligen Herrschaft über die äußeren Mittel gelangt, in wenigen raschen Schritten den Gipfel geistiger Freiheit und vollendeter Schönheit erreichen, und noch lange Zeit, seitdem sie von dieser Höhe zu sinken begann, mit dem sicher erworbenen Besitze schalten. Nur dadurch konnte auch das Handwerk vor dem Erstarren in Geistesarmuth bewahrt bleiben, daß es in steter Berührung mit der verwandten Kunst Leben und Wärme für edlere Bestrebungen erhielt. Sind doch in so großer Mehrzahl Erzeugnisse des Kunsthandwerks auf uns gekommen, welche uns den wahrhaft künstlerischen Sinn, der auch das Geringfügigste beseelt, so hoch bewundern lassen. Nimmer aber konnte der lebendige hellenische Geist sich in technischer Fertigkeit genügen lassen; die zur Herrschaft über die Mittel gelangte Kunstübung erstarrte bei den Griechen nicht, wie bei andern Völkern, der Natur und dem Schönen entfremdet, in willkürlichen Satzungen. Das Streben nach Freiheit, nach naturgemäßer Entwickelung aller Kräfte zu harmonischer Schönheit treibt, als das bewegende Element des gesammten hellenischen Lebens, auch die Kunst ihrer Vollendung entgegen. Es ist nur der naturgemäße Gang ihrer Ausbildung, wenn sie anfangs hinter dem regen Fortschritt des politischen und geistigen Lebens zurückzubleiben scheint.

In ganz Hellas gewahren wir vom siebenten Jahrhundert an eine allgemeine Gährung, ein Ringen nach Freiheit, welche zunächst im staatlichen Leben das Volk den bevorzugten Geschlechtern abzugewinnen sucht. Lange Zeit hindurch wird dieser Kampf unter stets hin und her schwankenden Erfolgen von beiden Seiten mit gleicher Erbitterung und Beharrlichkeit geführt. Hier entfaltete sich energisch die Verschiedenheit im Charakter der einzelnen Stämme, die leichte Beweglichkeit der Jonier, die strenge Beharrlichkeit der Dorier, die wilde Leidenschaftlichkeit der Aeolier, und führte demgemäß auch in der Gestaltung des politischen Lebens verschiedene Erfolge herbei. Während hier die demokratischen, dort die oligarchischen Elemente die Oberhand gewannen, und im allmählichen Fortschritt eines seiner Ziele stets bewußten Kampfes ihre Herrschaft befestigten und zu einer gesetzmäßigen gestalteten, wurden andere Staaten durch nie endende Parteikämpfe in heillose Verwirrung gestürzt, oder die kaum gewonnene Freiheit schlug in die Tyrannis um und mußte von Neuem wieder errungen werden. Wie im Staatsleben alle Kräfte im lebhaften Kampfe auf einander gedrängt zum Bewußtsein kommen und erstarken, so beginnt auch der Geist seine Schwingen zu regen. Das Streben, jegliche Fessel abzustreifen, auf jedem Gebet zur Freiheit durchzudringen, wird immer mächtiger, unter diesem Einfluß erwacht der Trieb zu forschen. Nicht zufrieden mit der Erkenntniß des Nächsten richtete man den Blick nach außen und in immer weitere Fernen; eifrig wurde die Natur wie der Mensch untersucht, wißbegierige Reisende durchforschten Länder und Völker, erkundeten ihre Sitten und Sagen, ihr Recht und ihre Verfassung. Es genügte nicht mehr zu erzählen was man gesehen und gehört hatte; die Prüfung des Gelernten und Erfahrnen gab einen neuen Maaßstab für die richtige Erkenntniß und Würdigung heimischer Ueberlieferungen und Zustände, — die Geschichtsforschung entstand. Aufgeregt in seiner Tiefe, unbefriedigt durch den unbefangenen Glauben der Väter wendete sich der Geist auch den letzten Gründen der Dinge in ernster Forschung zu. Ueber die Kräfte, welche das Innere des Menschen und das wechselvolle Leben der Natur bedingen, über das Walten der Gottheit wollte man durch klare Erkenntniß belehrt sein, die geistigen Thatsachen,

welche den Sagen zu Grunde lagen, waren dem Bewußtsein entfrembet, man suchte ihnen einen neuen Sinn abzugewinnen oder unterzulegen. In der Philosophie suchte der Geist seine Freiheit zu erringen; mochte diese, wie bei den Joniern, von der Ergründung der Materie aus ihr Ziel zu erreichen streben, oder, wie bei den Doriern, dem Bedürfniß nach ewigen, festen Gesetzen des Weltalls und der sittlichen Ordnung in der Erkenntniß der Zahl zu genügen suchen. Auch die Dichtkunst blieb nicht zurück. Die ruhige Objectivität der epischen Erzählung entsprach nicht mehr dem Drange nach individueller Freiheit. Nicht dem Gegenstande sich hingeben um in demselben unterzugehn wollte der Dichter, sondern ihn mit seinem Geist und Gemüth durchdringen, ihn zum Gefäß der Gefühle und Empfindungen machen, welche das Lebenselement seiner Poesie waren. Was der Forscher nicht vermochte, das konnte dem Dichter gelingen, die Sage, welche die urpoetische Kraft des Volkes geschaffen hatte, zu einem neuen Leben zu erwecken. War sie einst der einzige Ausdruck für alles gewesen, was die Seele des Volks bewegte, so bot sie dem Dichter, der als Individuum dem Geist seines Volkes nachschuf, allgemein gültige Formen dar, welche er mit seinem Geiste erfüllen und mit bewußter Kraft umgestalten konnte. So erblühte die lyrische Poesie, deren Keime im Dienste des Cultus gepflegt waren. Bei dem grundverschiedenen Charakter des apollinischen und bacchischen Cultus, der Saat- und Erntefeste, der Dank- und Todtenfeier prägte er dem dichterischen und musikalischen Ausdruck der religiösen Empfindung die verschiedensten Charaktere auf, rief einen Reichthum rhythmischer Formen hervor, begünstigte die Durchbildung der Dialekte für den kunstgemäßen Ausdruck, und stattete den Dichter, welcher aus den Schranken des Cultus heraustretend das ganze innere Leben des Menschen auszusprechen strebte, mit neuen Mitteln der Darstellung aus. Je höher und stürmischer die Wogen der Zeit gingen, je heftiger die Kämpfe um die höchsten Güter entbrannten, um so reicher und voller ertönten die Klänge der in Jugendfrische und Manneskraft aufstrebenden Lyrik. Der sinnlich erregbare, weiche Jonier fand in der die Bewegung des Epos um weniges steigernden Elegie den gehaltenen Ausdruck für ernste sittlich politische Betrachtung und Mahnung, für heiteren Lebensgenuß und düstere Trauer, für

seiner zärtlichen Liebe Lust und Leid; der feurige Aeolier strömte in kurzen raschen Rhythmen seine Leidenschaft aus, gleich unbändig in Liebe und Haß, beim Wein wie im Kampfe; der ernste Dorier entfaltete im prachtvollen Bau seiner Chorlieder die feierlich, wie im Heiligthum, so beim Festmal und im Reigen gemessene Würde.

Sehen wir zunächst die bildende Kunst von dieser allgemeinen Bewegung noch kaum ergriffen, so darf man nicht vergessen, daß die mechanischen Schwierigkeiten, mit welchen sie mehr als eine andere zu kämpfen hat, eine langsame Entwickelung bedingen. Ohne vollständige Bewältigung derselben ist aber geistige Freiheit nicht zu gewinnen, und auch die freie Bewegung des Geistes mußte durch vielfältige Uebung nach allen Seiten hin ein sicher erworbenes Gemeingut geworden sein, ehe sie die bildende Kunst ergreifen kann. Aber auch sie lockert ihre Bande und thut mächtige Schritte der Freiheit entgegen, indem sie mit dem unermüdlichen Fleiß, durch welchen sie den Stoff zu beherrschen gelernt hat, nun sich auch der Form bemächtigt. Den eigensten Geist der griechischen Kunst spricht der, auch in den unvollkommensten Versuchen nicht zu verkennende Trieb aus, die lebendige Natur wieder zu geben. Nicht willig ergibt die Natur sich dem Forscher und Bildner, sie verlangt Treue und Fleiß. Nur durch lange Uebung lernt die Kunst die Form auffassen, in ihrer Mannichfaltigkeit die Gesetzmäßigkeit des lebendigen Organismus erkennen. Lange Zeit bleibt der sorgfältige Fleiß des Nachbildens gebunden durch einseitige Beschränktheit des Anschauens und Auffassens. Die Hand des Künstlers wurde eher frei als sein Geist; aber die griechische Kunst hat sich nie genügen lassen an der geläufigen Handfertigkeit, an der sicheren Regel des Handwerks und der Schule. Immer fühlte sie sich wieder auf die Natur hingewiesen und diese treue Hingebung an die Natur in ihrer unerschöpflichen Fülle und Mannichfaltigkeit hat die Kunst zur Wahrheit und Lebendigkeit geführt. Wesentlich gefördert wurde sie, seitdem sie aufhörte ausschließlich im Dienste des Cultus nach vorgeschriebenen Satzungen die alten Götterbilder wiederzugeben, oder, wenn auch mit großem Aufwand von Mitteln und Arbeit, Geräthe zu schmücken; als ihr in der Aufgabe, frei von jeder Beschränkung die menschliche Gestalt zu bilden

das wahre Ziel gestellt wurde. Die Gymnastik mit ihrer Bestimmung den Körper durch Gesundheit, Kraft und Gewandheit zum tüchtigen Werkzeug des freien Geistes und nach echt hellenischer Auffassung zum Spiegel der geistigen und sittlichen Entwickelung auszubilden, war aus derselben Anschauung hervorgegangen, welche die bildende Kunst belebte: sie strebte durch harmonische Ausbildung aller Kräfte das im lebenden Menschen darzustellen, was die Kunst im Bilde zur Anschauung bringen wollte. Die öffentlichen Kampfspiele, in denen vor Tausenden begeisterter Zuschauer mit aller Kraft des angespanntesten Wetteifers um den idealen Preis eines Kranzes gekämpft wurde, adelten ein nur auf körperliche Bildung gerichtetes Streben, indem sie es der höchsten Belohnung durch die Nation würdig erklärten. Die Sitte zu Ehren des Siegers eine Bildsäule aufzustellen, welche seiner Kraft und Tüchtigkeit ein Gedächtnißmal bleiben sollte, führte die bildende Kunst auf ihr eigenes Gebiet. Und für die Aufgabe den männlichen Körper in der vollkommensten Entwickelung seiner Kraft und Schönheit, in der reichsten durch die Einflüsse der Natur und Kunst hervorgerufenen Mannichfaltigkeit darzustellen, war dem Künstler die beste Schule im Gymnasium selbst. Dort boten sich seinem Auge männliche Körper auf allen Stufen der durch Anlage, Alter, Ausbildung bedingten Entwickelung in reicher Fülle dar; die Natur der körperlichen Uebungen, welche jede Kraft, jedes Glied in Bewegung setzten, ließen den Künstler das volle Leben des Körpers in seinen mannichfachsten Regungen unmittelbar beobachten, er lernte auf diesem Wege den Körper nicht allein äußerlich genau kennen, er gewöhnte sich seine Formen und Bewegungen als die Aeußerungen eines lebendigen Organismus aufzufassen. Diese äußeren Erscheinungen des nach Naturgesetzen sich vollziehenden Lebens mit den Mitteln der Kunst im unorganischen Stoff so zur Darstellung zu bringen, daß demselben den Gesetzen des künstlerischen Schaffens gemäß ein neues Leben eingehaucht erscheint, ist die neue schwierige Aufgabe, und langer Arbeit bedarf es, bis die Kunst der Natur nachzuschaffen vermag. Auch hier geht sie den sichern Weg an der Hand der Ueberlieferung.

Noch wurde die Ausübung derselben in geschlossenen Schulen betrieben, die vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf

den Schüler in langer Reihe ihre Fertigkeit vererben, wie wir deren in Attika und Sparta, in Argos und Aegina, in Korinth und Sikyon und auf den Inseln finden; in der allmählichen Entwickelung derselben bleiben die Individuen noch im Hintergrunde. Tritt gleich in den Werken dieser Kunst der Fleiß als die vor allem bezeichnende Eigenschaft hervor, macht er sich auch in einer Weise geltend, als sei der Fleiß an sich die eigentliche Tugend des Künstlers, so ist doch dieser Fleiß überall darauf gerichtet treu wiederzugeben, was der Künstler in Wirklichkeit vor sich sah, und birgt dadurch das Element des Fortschreitens, welches die Kunst dieser Zeit wesentlich zu einer strebenden macht. Dieses durchaus ernste tüchtige Streben zu verfolgen, wie es aus einseitiger Befangenheit langsam schrittweise, mitunter auch durch einen gewaltsamen Sprung, frei zu werden sich bemüht, fehlt es nicht ganz an Hülfsmitteln und gewährt ein eigenthümliches Interesse. In einer Reihe von Exemplaren aus Stein und Bronze, in verschiedener Größe und Ausführung, ist eine nackte männliche Gestalt auf uns gekommen, welche man Apollo zu benennen pflegt: in manchen Fällen ist die Benennung zutreffend, im Allgemeinen haben wir hier den Typus der männlichen Gestalt vor uns, wie ihn die älteste Kunst auffaßte und, an den Hauptzügen festhaltend, als Grundlage der allmählichen Weiterbildung im Einzelnen behandelte. Strack aufgerichtet steht ein jugendlich kräftiger Mann, den linken Fuß etwas vorgesetzt, wie um anzudeuten, daß er schreiten kann, die Arme entweder ganz an den Leib eng angeschlossen, oder Unterarm und Hand steif vorgestreckt, breit von Brust, den Kopf grade emporgehalten, das Haar mit Sorgfalt frisirt, das unschöne Gesicht ausdruckslos oder verzogen lächelnd. Wie einförmig auf den ersten Blick die Uebereinstimmung dieser Gestalten auch erscheint, bei näherer Prüfung verrathen sich im Einzelnen die Spuren selbständiger Regung. Das Grundschema ist überall beibehalten, aber hier zeigt sich in der Behandlung des Beins, dort des Arms, an der Brust oder im Rücken, das unverkennbare Bestreben der Natur näher zu kommen und wenigstens an einem Punkt die Wahrheit zu erreichen, welche man in einem durchgebildeten Ganzen wiederzugeben noch nicht fähig war. Noch deutlicher tritt dieses Ringen hervor, wo es darauf ankam, Bewegung und thätige Handlung darzustellen. Gegenüber

der starren Ruhe, welche man noch nicht zu beleben verstand, griff man zu Motiven der heftigsten Bewegung, um nur das Gegentheil jener Ruhe hervorzubringen; die im weitesten Schritt auseinandergezogenen Beine, die gewaltsam emporgeworfenen, weit ausgebreiteten Arme stehn in keinem Verhältniß zu dem, was sie wirken sollen. Ebenso wenig gelingt es die einzelnen Momente der Bewegung, von welcher nicht der ganze Körper, sondern nur gewisse Gliedmaßen ergriffen scheinen, in Einklang zu setzen. Unter- und Oberkörper, Kopf und Leib, Hände und Füße stimmen nicht überein, ein Theil erscheint in Vorder-, der andere in Seitenansicht, einige Glieder sind lebhaft angestrengt, die übrigen völlig regungslos. Dieser Zwiespalt entsteht immer aus dem Unvermögen die Bewegung, welche da, wo sie sich unmittelbar äußert, übertrieben charakterisirt wird, dem ganzen Körper naturgemäß mitzutheilen; das Ringen vom Einzelnen aus, und durch das Einzelne zur Harmonie des Ganzen zu gelangen, ist es, was diese Periode charakterisirt.

Dieselben Erscheinungen wiederholen sich bei dem Bestreben die Gewandung wiederzugeben. Vor allem augenfällig ist auch hier der Fleiß, mit welchem das geringste Detail ausgeführt ist. Mit aller Sorgfalt werden die verschiedenen Stoffe unterschieden, das ganz feine, unmittelbar sich anlegende Zeug der Untergewänder, das feste und dichte Zeug der Obergewänder, ein derber, glatter, lederartiger Stoff zu Wämmsern u. dgl. m. Wiewohl nun auf der Verschiedenartigkeit des Bekleidungsstoffes und der dadurch bedingten Mannichfaltigkeit des Faltenwurfs die künstlerischen Motive beruhen, welche später reich und lebendig entwickelt die Gewandung zu einem so wirkungsreichen Hülfsmittel der künstlerischen Darstellung machten, so ist das Augenmerk des Künstlers jener Zeiten nicht sowohl hierauf als auf das genaue Wiedergeben der Wirklichkeit gerichtet. Diese Sorgfalt im Nachbilden beschränkt sich nicht auf die Kleidung; Waffen, Schmuck aller Art bei Menschen und Thieren, mancherlei zufälliges Beiwerk wird gewissenhaft nachgebildet, Farbe und Vergoldung helfen nach, und wo es dazu angethan ist, werden einzelne Stücke aus Bronze gearbeitet und angesetzt; auf den älteren Vasenbildern sind die Muster der Gewandstoffe mit der pünktlichsten Genauigkeit wiedergegeben. Es ist keine Frage, daß das, was in den Werken der älteren Kunst

einer späteren Zeit fremdartig und unlebendig auffiel, daher auch bei der Nachahmung derselben besonders hervorgehoben wurde, keineswegs allein aus einem mechanischen Festhalten an der Ueberlieferung, sondern aus der Beobachtung des Lebens hervorging. So manche Züge der ältesten Sitte, wie sie das Epos zum Theil in stehenden Beiwörtern charakterisirt hat, werden uns in den Werken der ältesten Kunst wieder lebendig. Die Sorgfalt, welche die hauptumlockten Achäer, die Athener, mit „goldener Cicad' aufsteckend den Krobylos", auf das Haar verwendeten, spricht unverkennbar aus den zierlich gelockten, zu Flechten und Zöpfen gedrehten Haaren, den sorgsam gepflegten und geordneten Bärten der alten Kunstwerke. Wie die Samier in alten Zeiten in schneeweißen, zur Erde wallenden Gewändern, das Haupthaar zierlich in Locken geringelt, am Arm die goldene Spange ins Heiligthum der Here wandelten, so sehen wir die Gestalten der alten Kunst feierlich „schön mit erhobenem Fuße" schreiten. Die gemessen zierlichen Bewegungen des Arms, der Hand, der Finger, mit welchen ein Krug, ein Stab, ein Gewandzipfel angefaßt wird, erhielten sich als rituale Vorschrift bei Cultusgebräuchen zum Theil bis in die späteste Zeit, und waren vor alters sicher die Gewohnheiten des feinen Anstandes. Eine Blume oder Frucht in der Hand zu halten, war noch später bei den Frauen Sitte; mit der Linken leise das bis auf die Füße fallende Gewand zu lüpfen war eine natürliche Bewegung beim Gehen. Die bildende Kunst nahm diese Motive dankbar auf als das einfachste Mittel den Händen eine naturgemäße Haltung zu geben und den Ansatz zur Bewegung hervorzubringen, und behielt sie ohne weitere Reflexion, wenn auch nicht ohne Modificationen bei. Erst eine viel spätere Zeit gab diesem allgemeinen Typus der weiblichen bekleideten Gestalt eine bestimmte Beziehung durch eine sinnige Deutung der Motive auf die leise heranschreitende Hoffnung, welche eine schwellende Granatblüthe darbietet.

Das sorgfältige Nachbilden des Wirklichen, auch in Aeußerlichkeiten, die leichter zu erfassen und wiederzugeben sind, als der lebende Körper, theilt die älteste griechische Kunst mit der asiatischen. Auch dort überrascht uns die naturgetreue Wiedergabe der äußeren Erscheinungen zum Theil auch durch die merkwürdige Uebereinstimmung mit der griechischen

Kunst bis in Einzelnheiten hinein; allein bei der vollendetsten Technik sehen wir, wie Auffassung und Darstellung an einem bestimmten Punkt Halt gemacht haben, alles ist durch eine festgesetzte Manier abgeschlossen. In der griechischen Kunst dieser Periode gewahren wir dagegen ein Vorwärtsstreben, das sich vielfach selbst durch Ungeschick offenbart. Das Gewand wird zunächst zwar als ein durchaus Selbständiges behandelt, dem der Körper nur als Unterlage dient, und das starre mit wirklichen Kleidern behängte Götterbild ist sichtlich für die bildende Kunst der Ausgangspunkt. Die Gewänder sind in Falten gelegt nach einem bestimmten Schema, nicht wie sie nach der Art des Stoffes sich an und durch den Körper naturgemäß bilden, und die einmal gelegten Falten bleiben unbeweglich, als sei der Stoff des Gewandes unempfänglich für die Eindrücke des Körpers, welcher dasselbe trägt. Gewiß sind auch hierbei die Anschauungen des Lebens von Einfluß gewesen. Die feinen langen Unterkleider, die mit zierlicher Sorgfalt umgelegten Obergewänder wurden wirklich getragen; ein kunstreicher schöner Faltenwurf ist nicht ohne künstliche Mittel herzustellen und zu erhalten — was man in dieser Hinsicht aufbot und sich gefallen ließ, lehrt die Toga des Hortensius —, die Sitte lange faltenreiche Gewänder zu tragen bringt eine Gemessenheit der Haltung und Bewegung mit sich, wie sie uns auch sonst als gültig für jene ältere Zeit überliefert wird. Der breite in Falten gekniffene umgeschlagene Rand des Obergewandes, welcher regelmäßig von der rechten Schulter über die Brust läuft und unter dem linken Arm durchgezogen ist, die reihenweise symmetrisch nebeneinander gelegten Falten, die schwalbenschwanzartig auslaufenden Zipfel des Mantels sind sicherlich ebenso getragen worden und haben seinerzeit ebenso für anständig und wohlkleidend gegolten als der Kranz von rosettenartigen Locken über der Stirn und der Spitzbart. Folgte die Kunst hierin nur den Sitten ihrer Zeit, so offenbart sich ihr Unvermögen hauptsächlich darin, daß sie in ihrer Bestrebung Bewegung auszudrücken, diese ebensowenig im Gewande als im Körper vollständig und harmonisch zur Anschauung bringen kann. Das Gewand muß zwar der Bewegung der einzelnen Gliedmaßen, welche zunächst von derselben ergriffen werden, folgen; aber auch hier tritt derselbe Widerspruch ein, der übrige Theil des Gewandes

bleibt von dieser Bewegung unberührt. Ja selbst das mitbetheiligte Gewand läßt zwar seiner Natur gemäß die Körpertheile in ihrer Bewegung erkennen, ohne doch selbst dadurch umgebildet zu werden: die Bewegung erscheint wie eine stellenweise Unterbrechung der feststehenden Anordnung. Es ist lehrreich im Einzelnen zu verfolgen, wie die Kunst des naturgemäßen Ausdrucks der Bewegung im Gewande wie im Körper allmählich und schrittweise Herr wird. Die Hauptmotive werden in den Grundzügen festgehalten und immer freier aus- und umgebildet, manche derselben kann man bis spät in die entwickelte Kunst hinein verfolgen. Daneben sieht man auch, wie man dies System künstlich gelegter Falten ganz aufgab, wie man ein schlichtes Gewand über dem ruhigen Körper die einfachsten Falten in strenger, architektonischer Gesetzmäßigkeit bilden ließ, wie in der Giustinianischen Vesta, um von hier aus zu einer freien und reicheren Gliederung zu gelangen.

Bei diesem mannichfaltigen Streben die Herrschaft über die Form zu gewinnen, tritt auch der Einfluß, welchen die verschiedenen Stämme auf die Ausbildung der Kunst übten, hervor. Wer die derben gedrungenen Gestalten der selinuntischen Metopen, eines ihnen verwandten spartanischen Reliefs, der Sculpturen von Olympia, mit den magern, sehnigen Körpern der sieggewohnten Aegineten, dem hagern, strammen, wie zur Parade stehenden alten Marathonkämpfer Aristion vergleicht, kann nicht verkennen, daß auch hier die Künstler der Natur nachgingen und die menschliche Gestalt bildeten, wie sie dieselbe vor sich sahen. Jede Kunst, welche nach charakteristischer Wiedergabe strebt, wird zur Auffassung eines bestimmten Nationaltypus gelangen. Auch in der assyrischen Kunst ist derselbe scharf und deutlich ausgeprägt, aber er ist ebenfalls zu einem normalen Typus fixirt. Den Griechen kam, wie für die Sprache und Poesie die Dialekte, so auch bei der Entwickelung der Kunst die Vielseitigkeit der Stämme zu gut. Troß dem vorwiegenden Eindruck der Uebereinstimmung, namentlich in Steifheit und Ungelenkheit, welchen die Werke der älteren Kunst machen, ist doch der Unterschied in Körperbildung, Haltung, Gewandung z. B. der späteren selinuntischen Metopen und der älteren attischen und lycischen Sculpturen unverkennbar ein bei verwandter Kunstschulung doch der Anschauung nach verschiedener. Der mehrmals erhaltene Kopf des Herakles

in den Metopen von Olympia hat einen specifischen Charakter von gutmüthiger Derbheit; die auf dem Fels sitzende Athene, hat in ihrer Körper- und Gesichtsbildung, in ihrer Haltung, wie sie sitzt, die Beine überschlägt, die Hand aufstützt, den Kopf wendet, etwas von der Naivetät eines Landmädchens: Züge, die wir als dorische in Anspruch nehmen dürfen, wie sie uns in ionisch-attischen Kunstwerken nicht begegnen. Es konnte nicht ausbleiben, daß die verschiedenen Anlagen und Sitten der Stämme auf die bei ihnen geübte Kunst in mehr als einer Hinsicht Einfluß hatten.

Die Dorier, welche im Mutterlande wie in den Colonien sich lebhaft an der Ausbildung der Kunst betheiligten, legten den höchsten Werth auf die Gymnastik, an welcher sich selbst die Jungfrauen betheiligten, deren kraftvolle und kühne Körperbewegungen im Tanz Bewunderung erregten. Sie führten die Nacktheit der gymnastischen Uebungen auch bei den Wettspielen ein. Mit besonderer Vorliebe wendete sich daher die dorische Kunst der Bildung des nackten Körpers zu, und prägte in ruhig stehenden, wie in kühn bewegten Gestalten den Charakter der durch strenge athletische Bildung geschulten Kraft und Tüchtigkeit aus. Wie aber die Ehrenbilder der Sieger nicht das Individuum darstellten, sondern ein Beispiel gymnastischer Tüchtigkeit, so war dieser Kunst zwar ein weiter Spielraum geboten, um Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit in den Darstellungen des durchgebildeten Körpers zu erlernen und zu bewähren; allein der Ausdruck des geistigen, des persönlich individuellen Lebens trat zurück, ganz in Uebereinstimmung mit dem Grundzug des dorischen Wesens, welches strengste Unterordnung und Hingabe an das Ganze, Verleugnung des Individuellen zur Pflicht machte. Daher ihre Kunst der feineren Ausbildung des Gesichts, in welchem das geistig-gemüthliche Leben wesentlich seinen Ausdruck findet, wenig Sorgfalt zuwandte. Die gewandschleppenden Ionier dagegen, der dorischen Nacktheit abhold, hielten für beide Geschlechter auf lange faltenreiche Bekleidung, was gemessene Haltung und Bewegung zur Folge hatte, denen sie ihrem Charakter gemäß Anmuth und Zierlichkeit zu geben wußten; die alten Attiker folgten dieser Sitte. So war der Nationalheros Theseus einst im langen Chiton und Mantel mit zierlich frisirtem Haar in Athen eingewandert, eine späte Sage erzählte, daß er darob als junge Maid verspottet sei. Natur-

gemäß übte sich hier die Kunst in der Nachbildung reicher und feiner Gewandung; die sitzenden, männlichen und weiblichen Statuen vom heiligen Wege von Milet, die feinbekleideten Gestalten des lycischen Harpyienmonuments, die entsprechenden Werke der ältesten attischen Sculptur stellen das deutlich vor Augen. Der Kopf gewann bei diesen Gewandfiguren eine ungleich höhere Bedeutung als bei nackten Gestalten, und ganz in Uebereinstimmung mit dem beweglichen geistig erregbaren Sinn der Jonier, welche persönliche Freiheit erstrebten, wandte man hier der Bildung des Kopfes besondere Sorgfalt zu, und bemühte sich im Gesicht das Leben des Geistes und Gemüthes zum Ausdruck zu bringen.

Selbst in der Wahl des Materials verräth sich der Stammesunterschied. Für die Ehrenstatuen der Sieger war Erz das hergebrachte Material, dessen dunkle, ernste Farbe, sowie die dadurch bedingte strenge Formgebung den Doriern zusagte, während die Jonier mit Vorliebe den zarten, leuchtenden Marmor anwendeten, der noch durch bunte Farben geschmückt wurde. Auch die Zusammenstellung der Farben ist hierfür bedeutsam. Es ist schwerlich Zufall, daß wir bei Doriern in der Architektur ein Farbensystem von ernstem Charakter, in dem schwarz roth, gelb die Hauptfarben sind, bei den Joniern und Attikern roth, blau, grün, gelb angewendet finden, die im Verlauf der Zeit immer lichter und heiterer werden.

Der großartige Aufschwung, welchen die Perserkriege ganz Hellas gaben, indem die drohende Gefahr alle physischen und moralischen Kräfte auf einen Punkt concentrirte und die sonst geschiedenen Staaten zur Abwehr gegen den gemeinsamen Feind vereinigte, rief die schönste Blüthe des Hellenenthums hervor, welche unter dem reinen und klaren Himmel von Attika gezeitigt werden sollte. Dieses kleine Land, dessen mäßige aber mannichfache Hülfsmittel für Land- und Bergbau wie für den Seeverkehr seine Bewohner zu lohnender Thätigkeit aufforderten, und sie nöthigten, ihre Kräfte durch Anstrengung allseitig auszubilden, war bisher weniger hervorgetreten. Während die nach Osten und Westen entsandten Kolonieen mit jugendlich frischen Kräften in rascher Entwickelung dem Mutterlande voraneilten, während die durch die dorische Wanderung heftig erschütterten Staaten des Peloponnes ein vielbewegtes Leben entfalteten, hatte

das auf seine Autochthonie stolze Attika in manchem inneren Kampfe seine Kräfte geübt und ins Gleichgewicht gebracht, und dadurch die Grundlage für seine künftige Größe gelegt. Athen hatte vor allen andern im Kriege gegen die Perser heldenmüthige Anstrengungen gemacht, in der Stunde der Gefahr uneigennützig sich untergeordnet: es durfte sich das erste Verdienst an den glorreichen Siegen beilegen. Gehoben durch das Bewußtsein, was angestrengte Thatkraft im Verein mit geistiger Ueberlegenheit vermag, trat Athen an die Spitze von Hellas und erfüllte in kurzer Zeit seinen Beruf, alle Elemente des hellenischen Lebens, so weit sie von den einzelnen Stämmen ausgebildet waren, in sich aufzunehmen, und von aller Einseitigkeit geläutert zu harmonischer Schönheit zu entfalten. Der Leitung seiner großen Staatsmänner, Themistokles, Aristides, Cimon und vor allen des hohen Perikles gelang es, dem kleinen Staat nach außen eine mächtige und glänzende Stellung zu geben, und seine Verfassung in einer Weise zu gestalten, daß sie jedem Bürger, indem sie seine Thätigkeit in Anspruch nahm, volle Freiheit gewährte. Die unausgesetzte Spannung und Bewegung, in welcher alle Elemente des staatlichen Organismus erhalten wurden, rief ein thatkräftiges, freudiges Leben des Staats in allen seinen Gliedern hervor; eine Zeitlang erkannte man in der Unterordnung unter das Gesetz den Schutz der wahren Freiheit. Jetzt wurde Athen der Mittelpunkt des geistigen Lebens, dorthin strömten alle Elemente höherer Bildung zusammen; in anregendem Verkehr vollzog sich dort ihre geistige Einigung und Durchdringung. Die Philosophie, welche durch die Eleaten zur scharf prüfenden Dialektik ausgebildet, und durch Anaxagoras, der zuerst der Materie den beherrschenden Gedanken entgegensetzte, zur freien Betrachtung der Natur geführt war, schlug in Athen ihren bis zum Untergange des Heidenthums behaupteten Sitz auf, und schuf die Grundlage, auf welcher alle geistige Bildung fortan beruhte. Die Sophisten, welche mit der neu geschärften Waffe des freien Denkens keck und gewandt für unbeschränkte Geltung der Subjektivität fochten, und die Macht jugendlich übermüthiger Kunst glänzender und fertiger Rede zu einer unwiderstehlichen zu machen versprachen, eröffneten in Athen ihre Schulen. In Schaaren strömten ihnen die Jüng-

linge zu, deren Erbtheil feiner Geist und rasche Rede war, und tummelten sich mit frischem Eifer in der geistigen Paläſtra. Bald wurde Schärfe und Klarheit im Denken, Kraft und Anmuth im Reden, Reinheit und Feinheit der Sprache ein Gemeingut der Athener, und im attischen Dialekt und in der attischen Prosa gewann die geistige Bildung aller Hellenen ihren gemeinsamen Ausdruck. Die Elemente der sophistischen Bildung aber erhielten in der attischen Philosophie und Beredsamkeit tiefere Bedeutung und Würde, wie harmonische Ausbildung und Vollendung. Sokrates, in dem sich begeisterte Anschauung mit nüchterner Verstandesschärfe wunderbar vereinten, in seiner Mäßigung und Einfachheit, seiner Liebenswürdigkeit, welche die verschiedenartigsten Charaktere unwiderstehlich fesselte, seiner feinen Ironie ein echter Athener, begründete die attische Philosophie, indem er mit Ernst die Probleme der sittlichen Natur auffaßte und die philosophische Methode begründete, welche in der Form des Dialogs ihren künstlerischen Ausdruck fand. Von seinen zahlreichen Schülern nach allen Seiten hin ausgebildet, nahm sie die Leistungen der früheren in sich auf und führte sie weiter; durch Plato und Aristoteles wurde eine Grundlage philosophischer Bestrebungen für alle Zeiten gelegt: immer wieder haben die tiefsten geistigen Bewegungen zu der Arbeit jener großen, einander entgegengesetzten Denker zurückgeführt. Die aufstrebende Demokratie aber ergriff mit frischem Eifer die Kunst der Beredsamkeit, die herrlichste und mächtigste Waffe in den vielbewegten Kämpfen der Volksversammlungen, in welchen geistige Ueberlegenheit durch den Zauber kräftiger und schöner Rede Sieg und Herrschaft gewann. Politische und philosophische Bildung schärften den Blick für die Auffassung und Würdigung der Begebenheiten in ihrem lebendigen wahren Zusammenhang, und die Größe der Zeit gab dem Geschichtsschreiber die hohe Gesinnung und Einsicht, daß er ganz dem Gegenstande hingegeben, ohne von ihm besiegt zu werden, die Darstellung des Geschehenen zur freien Schöpfung des Künstlers machte.

Nirgend hat der attische Geist seine Aufgabe schöner und edler gelöst, als in der Schöpfung des Drama. Ueberall in Hellas hatte die begeisterte Festlust der Dionysosfeier Ge-

sänge und Tänze von Chören und ausgelassene Scherzreden von vermummt Schwärmenden hervorgerufen, wobei der dem Menschen eingeborne Trieb zu mimischer Darstellung sich lebhaft regte, an manchen Orten hatten diese Anfangs improvisirten Volksspiele in stehenden Festen Gestalt gewonnen: allein den Athenern war es vorbehalten, aus solchen Keimen die letzte und schönste Blüthe der Dichtkunst zu entfalten. Nachdem die epische und lyrische Poesie in der reichsten und mannichfaltigsten Ausbildung ihr Ziel erreicht hatten, wurden beide im Drama zu einer neuen Schöpfung geeinigt. Die eigenthümliche Entwickelung desselben aus dem kunstreich gestalteten lyrischen Chorgesang, welchem sich anfangs eine einfache Erzählung gesellte, die sich zunächst zum Gespräch mit dem Chor und dem Chorführer und allmählich zur wirklichen Darstellung einer zusammenhängenden Handlung durch mehrere Schauspieler gestaltete, beruhte auf einer Vereinigung der epischen und lyrischen Dichtung. Die Verschmelzung beider im Drama aber ist eine wesentlichere und innigere, als die einer formalen Zusammenfügung ihrer charakteristischen Elemente. Während das Epos einfach den Verlauf der Begebenheiten erzählt, die Empfindungen der Betheiligten nur insofern ihre Aeußerungen in diesem Verlauf zu Tage treten berichtet, den Charakter derselben als einen gegebenen voraussetzt; während es dagegen der lyrischen Poesie nur um den Ausdruck der Stimmung zu thun ist, so daß alles von außen herantretende lediglich das Aussprechen derselben hervorruft und die Form, in welcher sie sich ausspricht, mitbestimmt, wird im Drama die Einseitigkeit des Epos wie der Lyrik aufgehoben, Begebenheit und Empfindung im innersten Kerne geeinigt zur Handlung erhoben. Das Drama erfaßt das ganze Leben des Menschen, sein Denken und Empfinden, sein Thun und Leiden, im innersten Mittelpunkt seines Wesens. Aus der eigenthümlich gearteten Individualität gehen mit innerer Nothwendigkeit die einzelnen Aeußerungen als bestimmende Motive der Handlung hervor, welche wie in festgeschlossener Kette in allen ihren Momenten die gesetzmäßig treibende und fortwirkende Kraft erkennen läßt. Ist es dem Menschen versagt die Natur so wenig wie die Geschichte als ein Ganzes zu begreifen und in ihrem Zusammenhang zu verstehen; ist es die Aufgabe der Kunst eine Totalität herzustellen, welche dem

menschlichen Geist faßbar ist, weil die schöpferische Kraft des Künstlers, im Leben der Natur und Geschichte wurzelnd, eine menschliche ist, so gewährt das Drama die höchste Befriedigung, weil es das menschliche Leben als ein den geistigen und sittlichen Forderungen der Menschennatur entsprechendes, in allen Einzelnheiten durchsichtiges und verständliches Ganze aufrollt. Die Voraussetzung desselben ist nicht das Räthsel des menschlichen Herzens und Charakters, das zu lösen seine Aufgabe ist, sondern die göttliche Macht, deren Walten unbedingt anzuerkennen das Gesetz ist, welches die Existenz des Menschen innerhalb der seinem Geschlecht gesteckten Schranken bedingt. Die antike Tragödie war so glücklich schon durch den Cultus, aus welchem sie hervorging, auf die Mythen, als auf die Quelle, aus welcher sie zu schöpfen hatte, hingewiesen zu werden Hier fand sie nicht allein die allgemeine Grundanschauung, von welcher sie ausging, ausgeprägt vor, hier bot sich ihr eine Fülle bedeutungsvoller, gehaltreicher Begebenheiten, eine Reihe scharf ausgeprägter Charaktere dar, welche, im Bewußtsein des Volks lebendig und anerkannt, nicht erst mit einem Aufwand künstlerischer Mittel dem Publikum glaubhaft und annehmbar gemacht zu werden brauchten. Alle Elemente, welche sie aufnahm, waren zwar in scharfen Umrissen entworfen, aber diese edleren Formen vor einem für künstlerische Auffassung feingebildeten Publikum mit reichem Gehalt zu erfüllen und durch seine Detailausführung zu beleben, wurde die lohnende Aufgabe der attischen Tragödie. Ihr gelang es das alte Erbtheil der Sage durch den Geist reinerer Sittlichkeit von neuem zu beleben, und aus den großen Gestalten derselben ewig gültige Vorbilder der unter der Hand der Gottheit handelnden und leidenden Menschheit, ihrer Schuld und Sühne zu erschaffen. Dagegen ergriff die Komödie das wirkliche Leben in seiner buntesten Mannichfaltigkeit und enthüllte mit genialer Phantasie, in rücksichtsloser Freiheit, welche nicht Individuen, nicht den Staat, nicht die Götter verschonte, vor dem lachenden Volk ein Zerrbild seiner Größe und Schwäche, das durch tief poetische Wahrheit mächtig ergriff und auch in der übermüthigsten Ausgelassenheit Dichter und Zuschauer des Ernstes alles künstlerischen Spiels eingedenk sein ließ. Der geistigen Bedeutung und Formvollendung entsprach die äußere Ausstattung, in welcher die edel-

sten und reichsten Bürger wetteiferten; der Siegespreis des Dreifußes wurde als ein Denkmal für kommende Geschlechter aufgestellt. Durch prächtigen und glänzenden Schmuck der Bühne, durch die mimische Kunst der Schauspieler, den Gesang und Tanz der schönsten Jünglinge wurde die Aufführung des Drama ein Zusammenwirken aller Künste, aller Kräfte freier und edler Bildung des Körpers und Geistes. Mit gerechtem Stolz sahen die Athener auf das Drama: es war das schönste Bild ihres zu harmonischer Thätigkeit aller seiner Kräfte ausgebildeten Staatslebens.

Es leuchtet ein, in welchem Maaße die dramatische Poesie der bildenden Kunst vorarbeiten mußte. In dem neugestalteten Sagenstoff brachte sie ihr klare, einfach in der Menschennatur begründete Motive, bewußt handelnde, leidenschaftlich empfindende Persönlichkeiten, concentrirte, in scharfen Gegensätzen ausgeprägte Situationen entgegen, alles zu sinnlicher Gegenständlichkeit ausgearbeitet. Zündend mußte diese Herausforderung zu bildlichem Ausdruck auf eine Kunst wirken, die in langer Arbeit ihrer Mittel Herr geworden, dem letzten Ziel freien geistigen Ausdrucks zustrebte, in einer Zeit, wo alle Kräfte sich frei und lebendig regten, wo auch die äußeren Mittel in Athen zusammenströmten, um der Kunst große und würdige Aufgaben zu stellen. Einer solchen Zeit konnte es gelingen, der bildenden Kunst die letzte Weihe zu geben. Sie war fähig, den Stoff und die Form, welche sie beherrschte, nun auch geistig zu durchdringen. Durch keine Schwierigkeit mehr gehemmt, durch kein Vorurtheil mehr gebunden, gewann sie die höchste Freiheit, den ewigen Gesetzen der Natur und Schönheit nachzuschaffen, welchen sie um so freudiger folgte, je tiefer und inniger sie dieselben erfaßte. Jetzt vermochte sie Einseitigkeit und Uebertreibung durch das echt hellenische Maaßhalten zu überwinden, welches der Kunst wie dem Leben den Adel der Sittlichkeit verleiht, ihre Gebilde mit Leben und Seele zu erfüllen und zur Schönheit zu verklären. Athen war berufen, auch diese Blüthen und Blätter zu einer herrlichen Krone zu entfalten. Wir vermögen jetzt aus eigener Anschauung uns eine Vorstellung zu bilden, wie Athen sich in der Stille an der mühsamen Arbeit der Kunstentwickelung betheiligte. Sind gleich nur meist verstümmelte

Reste von Statuen und Reliefs aus dem Boden Athens hervorgegangen; sie sind zahlreich, bedeutend und mannichfaltig genug, um uns klar zu zeigen, daß die attischen Künstler von allen Seiten und nach allen Richtungen hin durch eigene Thätigkeit sich das Recht erworben haben den Preis der Meisterschaft zu gewinnen. Der Name des Dädalos, den die Sage als Bildschnitzer an die Spitze der Kunstentwickelung setzte, lebte in Attika im Geschlechte der Dädaliden fort. Ein Geschenk, nicht minder bedeutsam als das der laurischen Silberbergwerke, hatte die Natur dem Lande durch die pentelischen Marmorbrüche gemacht. Hier war der Sculptur, die sich von der beschränkten Technik der Holzschneidekunst aus weiter zu entwickeln bestrebte, ein edles Material geboten, das, wenn es auch später dem reizvolleren parischen Marmor wich, doch vollkommen geeignet war, die feine Durchbildung und gefühlte Ausführung der Form im Ornament der Architektur wie in Gewandung, Haar und Musculatur der Menschengestalt zu begünstigen, welche allen attischen Werken etwas Anziehendes gibt. Auch die Plastik[1], von einer uralten Töpfergilde geübt, fand in Attika den seiner Feinheit und Bildsamkeit wegen weltberühmten Thon vom Vorgebirge Kolias; der Erzguß, tritt er gleich hier nicht als der alles beherrschende Kunstzweig hervor, wird neben den übrigen doch keineswegs vernachlässigt. Auch die Athener errichteten ihren Siegern eherne Standbilder, aber bezeichnend ist es, daß sie das Andenken der Tyrannenmörder in einer Erzgruppe verewigten, bezeichnend nicht bloß für die patriotisch-politische Gesinnung, welche sich darin aussprach, sondern durch die Aufgabe, welche dem Künstler gestellt war, eine That in einem prägnanten Moment, in ihren ethischen Motiven anschaulich zu machen, bestimmt, Individuen in ihrem persönlichen Verhältniß darzustellen. Die Gruppe der im Angriff vorschreitenden Freunde sprach — das lehren die noch erhaltenen Nachbildungen — in den straffen Formen der alten Kunst alles Wesent-

1 Plastik, ursprünglich das Formen des weichen Stoffs, besonders des Thons, wurde auf den Erzguß übertragen, weil das Modelliren die eigentlich künstlerische Arbeit war, dann auch zur Bezeichnung der bildenden Kunst überhaupt gebraucht.

liche einfach und deutlich aus, wie ein Epigramm des Simonides. Die Werke der älteren attischen Kunst haben alle wesentlichen Züge mit anderen gleichzeitigen gemein, den sauberen Fleiß in der Ausführung, die scharfen, harten Umrisse, die unvermittelten Gegensätze der Ruhe und Bewegung, den conventionellen Faltenwurf; und doch empfinden wir hier lebhafter, daß diese Kunst eine Zukunft hat. Wir glauben ein lebendigeres Gefühl für die leisen Schwingungen der Umrißlinien, eine geistige Theilnahme an der sorgsamen Arbeit zu gewahren, wir werden überall erinnert, daß die Athener die ersten waren, welche Athene als Ergane verehrten, die Göttin der beseelenden Geisteskraft zur Vorsteherin des Handwerks und der Kunstfertigkeit machten. Vor allen zieht uns eine gewisse Feinheit an, die wir als attisch in Anspruch nehmen dürfen; wir begreifen, daß Frauengestalten des Kalamis, der übrigens als durchaus befangen in der Weise der älteren Kunst geschildert wird, noch in späteren Zeiten durch Anmuth und Zartheit' Eindruck machten. Der Eifer, mit welchem man die durch die Perser zerstörten Heiligthümer prächtiger und schöner herzustellen, durch großartige, neue Weihgeschenke im Dank gegen die Götter das gehobene Siegesgefühl auszusprechen sich drängte, stellte der bildenden Kunst umfassende Aufgaben. Bot der Staat dafür ungewöhnliche Mittel dar, so stellte die Kunst zu voller Meisterschaft ausgebildete Kräfte zu seiner Verfügung. Ihre wahre Bedeutung aber erhielt sie durch die geistige Bewegung, welche mit der ganzen Zeit auch die bildende Kunst ergriff. Mußte sie gleich, wo es die Herstellung alter Heiligthümer galt, vielfach den Forderungen des Cultus folgen und sich der Ueberlieferung anschließen, die nur mit leiser Hand umgebildet wurde, so fehlte es auch nicht an neuen Aufgaben, welche ihr volle Freiheit ließen. Wo neben das alte im Cultus geheiligte Götterbild ein neues als Weihgeschenk aufgestellt wurde, da durfte der Künstler alle Mittel und Kräfte seiner Kunst darauf richten, das Wesen und Walten der Gottheit in einem Bilde, welches der geistigen und sittlichen Anschauung seiner Zeit entsprach, in einer künstlerischen Schönheit und Vollendung darzustellen, wie sie in gleichem Maaße das geweckte und gebildete Kunstgefühl derselben befriedigte.

Aus der Schule, welche die naturgetreue Darstellung des

menschlichen Körpers als ihre wesentliche Aufgabe verfolgte und zwar aus der Unterweisung des während eines langen Lebens in ganz Griechenland mit Ruhm thätigen argivischen Meisters Agelabas gingen die drei Männer hervor, deren Namen die höchste Blüthe der hellenischen Kunst bezeichnen, Myron, Polyklet und Phidias. Der Argiver Polyklet hielt am genauesten die Bahn ein, welche der peloponnesischen Kunst durch die immer wiederkehrende Aufgabe der Athletenstatuen vorgezeichnet wurde. Er erhob die immer doch individualisirende Wiedergabe einzelner Athleten zur idealen Darstellung des männlichen Körpers in seiner vollkommensten Ausbildung. Mit Verschmähung alles Ungewöhnlichen und Auffallenden wählte er die mäßig bewegte Haltung, welche die Formen des entwickelten Körpers im harmonischen Wechselspiel der Kräfte aufs anmuthigste zeigte. Denn Neigung und Begabung führten ihn zur Bildung des gereiften jugendlichen Körpers, in dieser war und blieb er der unübertroffene Meister. Die fein abgewogenen Verhältnisse des Körperbaus, die lebendige Durchbildung der Formen im Einzelnen, die vollendete technische Ausführung machten diese Jünglingsstatuen Polyklets bis in späte Zeit zum Gegenstand des Studiums für Künstler, der Bewunderung für Kunstkenner. Ueber die selbstgezogenen Schranken ging er nicht leicht hinaus; geistiges Leben, energische Bewegung, großartige, kräftige Gestalten zu bilden, blieb ihm fern. Nur einmal, in dem colossalen Tempelbilde der Here aus Gold und Elfenbein, unternahm er mit Erfolg einen Wettstreit mit dem Attiker Phidias. Die fernhaltende Erhabenheit der Götterkönigin, die gemessene Ruhe, welche der schon architektonisch bedingte Charakter des Tempelbildes verlangte, die zu einer kunstreich ausgeführten Detailarbeit auffordernde Technik waren allerdings geeignet, seine Vorzüge auch hier hervortreten zu lassen. Im Gegensatz zu Polyklet suchte Myron, ein geborner Boeotier, der seine Kunst aber hauptsächlich in Athen übte, die Natur in den angestrengtesten Kraftäußerungen, in der energischesten Lebendigkeit, zu erfassen: was der bildenden Kunst versagt ist, die Bewegung selbst wiederzugeben, das suchte er ihr abzuzwingen. Die Kühnheit seiner Conception, die Schärfe seiner Naturbeobachtung, die Meisterschaft seiner Ausführung lehren uns die Nachbildungen eines berühmten Werks, des Discuswerfers, schätzen,

in welchem alle Gliedmaßen dergestalt auf den Moment des Abwerfens concentrirt sind, daß es scheint als müßten sie, durch einen gewaltigen Druck zusammengepreßt, im nächsten Augenblick elastisch in die natürliche Form zurückspringen. Aehnlicher Natur waren alle seine Werke; auch wo er Gestalten der Sage bildete, wußte er eine Situation zu finden, welche die gewagteste Stellung rechtfertigte. Auch er war einseitig, das Leben des Geistes und Gemüthes, Anmuth und Zartheit der Form lagen außer seinem Bereich; in Einzelnheiten, die ihm unwesentlich schienen, wie in der Bildung des Haars vernachlässigte er sogar die Natur und folgte der alten Tradition.

Ohne einen der wesentlichsten Vorzüge beider vermissen zu lassen, vereinigte der Athener Phidias mit bewundernswürdiger Vielseitigkeit der Produktion, das Vermögen in seinen Gebilden auch das Leben der Seele sich aussprechen zu lassen, die entschiedene Richtung auf das Großartige, und vor allem jene Harmonie der im künstlerischen Schaffen zusammenwirkenden Kräfte, welche Formvollendung, Naturwahrheit, Charakteristik, Geistestiefe in idealer Schönheit aufgehen läßt. Durch seine überlegene Natur konnte er einen Kreis von Künstlern um sich versammeln, bereit auf seine Ideen einzugehen und sie unter seiner Leitung auszuführen; seine Schüler, unter ihnen bedeutende und berühmte Künstler, wie Alkamenes, Agorakritus, hielten den von dem Meister ausgeprägten Charakter fest und brachten ihn je nach ihrem Vermögen zu weiterer Geltung. Phidias aber war nicht allein ein schaffender Künstler, sondern auch ein organisatorisches Talent. Von dem ihm nahe befreundeten Perikles mit der Leitung betraut ließ er, ein Perikles der Kunst, nach seinen Entwürfen und Angaben die großen künstlerischen Unternehmungen jener Zeit ausführen. Auf der Akropolis, welche aus der alten Burgveste in eine glänzend geschmückte Weihestätte der Athene umgeschaffen wurde, erhob sich der neuerbaute Parthenon. Das niedergebrannte Heiligthum war ein Bauwerk der Pisistratiden. In ihrer klugen Sorgfalt die gymnastischen und musischen Wettkämpfe der Hauptfeste reich auszustatten und wohl zu ordnen, hatten sie neben dem alten Heiligthum der Burggöttin einen Tempel der jungfräulichen Athene erbaut, wesentlich bestimmt, der Seite des Cultus, welche in den Festspielen ihren Ausdruck fand, zu dienen. In erweiterten Verhältnissen und reicherer Ausführung

erstand jener durch die mit dem feinsten Gefühl durchgebildete, durch Farben und Vergoldung gehobene Formenschönheit, durch vollendete Ausführung im edelsten Material noch in seiner Zerstörung bezaubernde Wunderbau. Ueber das Götterbild im Pisistratidentempel ist nichts bekannt; keinenfalls scheint es ein altüberkommenes gewesen zu sein, dessen geheiligte Gestalt der Künstler wiedergeben mußte. Seine Vorstellung der gegenwärtigen Göttin wurde nur durch die Bedingungen des geweihten Raums und der eigenthümlichen Technik begrenzt. Wie man die Götter auch durch Kostbarkeit der Weihgeschenke zu ehren beflissen war, so hatte man Gold und Elfenbein für die Statue bestimmt; die alte Kunstübung der Holzschnitzerei und der Arbeit in getriebenem Metall kam dabei in verfeinerter Technik zur Anwendung. Im Wesentlichen wurde Elfenbein für die Körpertheile, Gold für das Gewand und ähnliche Zuthaten verwandt; die geschickte Zusammenstellung, die verschiedene Bearbeitung und Färbung der Materialien, wobei auch andere edle Stoffe hinzugenommen wurden, brachte in Uebereinstimmung mit der vielfarbigen Architektur und den reichen Teppichen des Tempels einen eigenthümlich prächtigen Eindruck hervor. Die Bestimmung für einen Tempelraum, in welchem die Statue gewissermaaßen den letzten, bedeutsamen Abschluß des architektonischen Ganzen machen sollte, bedingte die größte Einfachheit und Ruhe der Haltung, streng symmetrische Anordnung der entsprechenden Theile, während die colossalen Dimensionen einerseits scharfe Umrisse und Uebersichtlichkeit der einzelnen Motive, andererseits, zumal bei der Eigenthümlichkeit der Metallarbeit, reichen Detailschmuck verlangte. Grad aufgerichtet, in fester aber freier Haltung stand die kräftige, wehrhafte Zeustochter im vollen Waffenschmuck da, auf der Rechten die Siegesgöttin, zur Linken den Schild, unter dem die Burgschlange sich aufringelte. Thronend war dagegen der Zeus zu Olympia dargestellt, den Oberleib entblößt, den Mantel um die unteren Körpertheile geschlagen, in der einen Hand die Siegesgöttin, in der anderen das Scepter. Es waren nicht die einzigen Göttergestalten, welche Phidias schuf, und die Landesgöttin hatte er in mehreren Statuen in verschiedenen Auffassungen dargestellt; allein nirgend waren dem hellenischen Gefühl die Götter in ihrer Größe und Hoheit so leibhaftig geworden wie im olympischen Zeus und

der jungfräulichen Athene. Für alle Zeiten blieben diese das Vorbild für die künstlerische Anschauung göttlicher Erhabenheit. Die Vorstellung von dem mächtigen Walten der Gottheit wurde belebt durch das Beiwerk, welches nicht mehr zierliches Ornament, sondern bedeutungsvoller Schmuck war. Die colossalen Verhältnisse ließen es zu, daß an den einzelnen Theilen des Throns, am Schemel, am Schild, an den hohen Sohlen ausführliche Compositionen z. B. von Amazonen-, Centauren-, Gigantenkämpfen, anderswo einzelne Gruppen freistehend oder im Relief angebracht wurden. Gleich bewundernswürdig erscheint die Kunst, diese Masse von Figuren übersichtlich so zu gliedern und zu ordnen, daß sie den mächtigen Eindruck des Ganzen heben, und ihnen dem Sinne nach eine einfache, leicht faßliche Beziehung zur Hauptidee zu geben. Welch ein Fortschritt gegen jenen mit Bildwerk bedeckten Thron zu Amyklä mit dem säulenartig stehenden Götterbild!

Die Meisterschaft des Phidias, kunstreich und geistvoll zu schmücken, lehren uns die Sculpturen des Parthenon kennen, deren Beziehung auf das, was dieser Tempel der religiösen Betrachtung der Athener bedeutete, unverkennbar, wenn auch nicht im Einzelnen mehr überall nachweisbar ist. Am meisten gelitten haben die Metopen, deren jede in stark hervortretendem Relief eine Gruppe von zwei Figuren zeigt; die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen und erkennbaren stellt Centaurenkämpfe dar, fast alles andere ist undeutlich. Um so deutlicher spricht die Darstellung des Flachreliefs, welches den äußeren Fries der Cella schmückt. Wir sehen den Festzug der Panathenäen, des Hauptfestes der Landesgöttin, nicht im getreuen Abbild der wirklichen Procession in allen ihren Bestandtheilen nach Zahl, Ordnung und Kostum, sondern in freier künstlerischer Gestaltung derjenigen Elemente, welche bedeutsam und plastisch wirksam waren, in demselben Geist, durch welchen die Kunst Sage und Geschichte verklärte. An der einen Schmalseite wird der Zug vorbereitet und setzt sich in Bewegung, auf den beiden parallelen Langseiten ziehen in langen Reihen Flötenbläser und Leierspieler, Männer, welche Opferthiere führen, züchtige Jungfrauen mit Opfergaben, Jünglinge zu Roß und zu Wagen, die Blüthe der attischen Bürgerschaft als die edelste Gabe des Landes der Göttin vorgeführt, alle beseelt von der ernsten Freude des Festes, den auf der vorderen Schmalseite

versammelten gnädig waltenden Gottheiten, wie man sie beim Feste huldreich gegenwärtig dachte, entgegen. Aus der reichen Mannichfaltigkeit edler, schöner Gestalten, einfacher und anziehender Motive spricht der wahrhaft schöpferische Geist, welcher die bunteste Fülle dergestalt durchdringt, daß alle einzelnen Theile, in freier Bewegung eng verbunden, in eine künstlerische Einheit aufgehen. Auch die ältere Kunst hatte mit Vorliebe längere Reihen schreitender Gestalten jeder Art zusammengestellt; es war der erste Versuch die einzeln charakterisirten Figuren zu vereinigen, zu ordnen, zu gruppiren, was sie zunächst durch bestimmte, leicht übersehbare, entsprechende Zahlenverhältnisse, durch strengen Parallelismus auch in der Haltung und Motivirung zu erreichen suchte. Namentlich wo es galt längere, durch architektonische Anordnung begrenzte Flächen, an denen man hingehen, oder um die man herumgehen mußte, mit Bildwerk zu schmücken, bewährte sich das einer solchen Compositionsweise zu Grunde liegende Princip. Allein welche Schöpfung ist aus demselben im Parthenonsfriese hervorgegangen! Hier ist die regelrechte, nur äußerlich die einzelnen Gestalten zusammenbindende Symmetrie, wie sie bis zu einem gewissen Grade durch die Art eines Festzuges gerechtfertigt wird, zur freien Bewegung eines den inneren Gesetzen unbewußt folgenden Organismus erhoben. Man kann diese Compositionsweise wohl als eine epische bezeichnen. Wie bestimmt auch dem Gedanken wie der künstlerischen Gruppirung nach der Zusammenhang ist, in welchem die einzelnen Theile auf einen gemeinsamen Punkt hingeführt werden, so bildet doch nicht eine alles beseelende Empfindung oder Leidenschaft, ebenso wenig der Conflikt einer eigentlich dramatischen Handlung den ausstrahlenden Mittelpunkt; es ist vielmehr eine Begebenheit, an deren Fortschreiten die Einzelnen näher oder entfernter sich betheiligen. Selbst die Götterversammlung bildet in diesem Sinne nicht das Centrum, sie ist nur der Zielpunkt. In echt epischer Auffassung weilen sie unter den Sterblichen, von denen sie sich weder im Charakter noch im Aeußeren, wenn sie auch höher stehen, dem Wesen nach unterscheiden, an deren Freude und Lust sie wie an ihren Kämpfen und Mühen thätig und gegenwärtig Theil nehmen. Es folgt von selbst, daß die Verbindung der einzelnen Gestalten eine freiere, weniger streng nothwendige wird, die schaffende Phantasie den weitesten Spiel-

raum gewinnt, um die reichste Fülle der Erscheinungen in sinnlicher Klarheit und Heiterkeit ohne Spielerei und Ueberladung bestimmt auszuprägen.

Kunstreicher dem Gedanken wie der Composition nach sind die colossalen Statuengruppen der Giebelfelder. Auch früher hatten dorische Künstler, hatte Phidias selbst Gruppen zahlreicher Erzstatuen als öffentliche Weihgeschenke gearbeitet; allein es läßt sich noch erkennen, daß es wesentlich symmetrisch geordnete Figurenreihen waren. Das Dreieck des Giebelfeldes wies dem Künstler den Mittelpunkt an, von welchem aus er seine Composition zu organisiren habe. Auch hier zeigte es sich, daß was als äußerlich gegebene, beschränkende Bedingung erscheint, für den genialen Künstler zum Impuls der schöpferischen Zeugung wird. Zwar lassen die auf uns gekommenen Trümmer hauptsächlich die aus dem tiefsten Grund geschöpfte Naturwahrheit dieser Gestalten, die gewachsen, nicht gebildet zu sein scheinen, im Verein mit der edelsten Schönheit der Form, die Verschmelzung von Größe und Anmuth, die Einfachheit und Feinheit der Motive, die bei der reizendsten Mannichfaltigkeit so natürliche und grandiose Gewandung bewundern — unschätzbar, wenn sie uns auch nur die ideale Kunst des Phidias in einzelnen Gestalten zu lebendiger Anschauung brächten. Allein wiewohl wir nicht mehr im Stande sind die Composition als ein Ganzes wiederherzustellen, so viel lehrt ein Blick auf das was erhalten ist, daß eine völlig freie Bewegung in den einzelnen Gestalten wie in ihrer Verbindung die pyramidale Gruppirung wie von selbst hervorrief. Während den Künstlern der äginetischen Giebelgruppen, welche im Einzelnen lebendig und charakteristisch darzustellen wohl verstanden, das Giebelfeld der geometrische Raum ist, in welchen sie die strengen Linien ihrer Composition hineinzeichnen, erscheint am Parthenon der architektonische Rahmen als eine um das Kunstwerk zur Förderung des Beschauers umschriebene Begrenzung. Wir müssen zufrieden sein zu erfahren, daß die Geburt der Athene und die Entscheidung ihres Wettstreits mit Poseidon um den Besitz von Attika den Gegenstand der Giebelgruppen ausmachten. Wir erkennen, daß ein Akt von großer Bedeutung und weitgreifender Wirkung den Mittelpunkt bildete; wie derselbe im Einzelnen künstlerisch durchgebildet war, ist nur theilweise nachweisbar,

aber das bleibt nicht im Unklaren, daß wir es mit gedankenreichen Conceptionen zu thun haben. Boten Gegenstände wie die Amazonen-, Centauren-, Gigantenkämpfe der künstlerischen Phantasie freien Spielraum für formale Gestaltung, so hatten Darstellungen wie die Geburt der Athene, Aphrodite und Pandora eine andere ungleich tiefere Bedeutung. Was wir von Phidias Conceptionen sehen und erfahren, läßt uns nicht im Zweifel daß auch die bildende Kunst sich an der Geistesarbeit der Philosophie und Poesie betheiligte und daß im Kopfe des Meisters der schönen Gestalten nicht minder tiefe und große Gedanken sich bewegten, als in dem eines Aeschylus oder Pindar.

Auf die geistige und künstlerische Freiheit der Composition war ohne Frage die der Sculptur voranschreitende Malerei von Einfluß gewesen. Das Vorurtheil, daß die Plastik die eigentliche Kunst der Hellenen gewesen sei, neben welcher die Malerei nur zu einer verhältnißmäßig untergeordneten Ausbildung gelangt sei, hat Umfang und Bedeutung dieser Kunst, sowohl was ihre Wirkung auf die Anschauungen des Publikums als ihren Einfluß auf die Entwickelung der Kunst überhaupt anlangt, vielfach unterschätzen lassen; was um so leichter geschehen konnte, da wir hier rücksichtlich der eigenen Anschauung ungleich ungünstiger gestellt sind als der Sculptur gegenüber. Die Malerei zeigt uns bei ihrem ersten Erscheinen als entwickelte Kunstübung einen großartig, wahrhaft monumentalen Charakter. Auch dabei mögen orientalische Einflüsse, z. B. durch kunstreiche Gewebe wirksam gewesen sein. Schon Helena bildet Schlachtscenen in ihrem Gewebe, und es ist gewiß nicht zufällig, daß die ersten Gemälde, von denen wir hören, die Zerstörung Magnesias und den Uebergang des Darius über den Bosporus darstellten. Der erste griechische Maler, der als solcher genannt werden kann, Polygnot von Thasos, gründete in Athen eine Malerschule, der Micon, Panänos, in seiner Jugend auch Phidias, angehörten: sicherlich ist er nicht umsonst dort in die Lehre gegangen. Diesen Männern wurden großartige Aufgaben gestellt, sie hatten die ausgedehnten Wandflächen öffentlicher Gebäude mit großen Compositionen zu schmücken. Bald waren die Wände, ohne Zweifel in Uebereinstimmung mit der architektonischen Anordnung, in Felder getheilt, welche eine dem Gegenstand wie der Ausführung nach

symmetrische Gruppirung mannichfacher Bilder forderten, wie sie noch vielfach zu erkennen ist; bald bot die ungetheilte Wand wie in der Halle zu Delphi für zusammenhängende Compositionen von ungewöhnlichem Umfang Raum dar. Schon diese räumlichen Bedingungen machten an die technische Ausführung wie an die geistige Conception unabweisbare Anforderungen. Den Gegenständen nach tritt die Malerei als wahre Historienmalerei auf, der Geist, in welchem sie dieselben auffaßt, erweist sie als echt hellenische. Die Bilderhalle in Athen war mit vier Wandgemälden geschmückt, welche den Sieg über die Amazonen, den Kampf der Athener bei Oenoe für die Herakliden, die Zerstörung Trojas und das Gericht über Aias, der gegen Athene gefrevelt hatte, endlich die Schlacht bei Marathon darstellten. Dem Gedanken, die historische Begebenheit in den Kreis der Sagen zu rücken, welche die Tapferkeit und Frömmigkeit der Athener und den mächtigen Beistand ihrer Götter, wie sie in dem Sieg über die Perser sich so herrlich offenbart hatten, klar vor Augen stellten — derselben Auffassung folgt Aeschylus in der Persertrilogie —, entsprach die Darstellung der Schlacht, welche schon durch die Theilnahme der Götter und Heroen in das Helldunkel der sagenhaften Anschauung gebracht wurde. Was wir von den großen Gemälden dieses Meisters und seiner Schule wissen, macht uns vollkommen klar, in welchem Umfange ihnen die Sage gegenwärtig war, in welchem Grade sie verstanden, dieselbe in tiefgefaßten Conceptionen neu zu beleben, derselben eine Fülle von charakteristischen Motiven und Zügen abzugewinnen, mit diesen die überlieferten und nachgeschaffenen Gestalten auszustatten. Diese großartig angelegten, durch Zeichnung und Farbe mächtig wirkenden Darstellungen, mit denen rasch überall die Wände der Tempel und Hallen geschmückt wurden, mußten auf das Publikum einen lebhaften und tiefen Eindruck machen und ganz vorzugsweise beitragen die Sage in der Vorstellung des Volkes frisch und lebendig zu erhalten. Einen Reflex davon geben die Vasenbilder; so entfernt sie sind uns von der Kunst der alten Maler eine Vorstellung zu geben, so deutlich lassen sie uns das künstlerische Leben in seiner staunenswerthen Fülle erkennen, zu welchem die Sage in der Malerei erweckt war. Die Compositionsweise dieser großen Wandbilder, von denen einige glücklicherweise durch eine genaue

Beschreibung näher bekannt sind, darf man als eine epische bezeichnen. Die großen, lang ausgedehnten Flächen gestatteten meistens nicht, das Ganze von einem Punkt aus zu beherrschen, und stellten dem Künstler die Aufgabe dem längs der Wand fortschreitenden Beschauer eine Reihe von Scenen zu bieten, welche in einem gewissen Grade abgeschlossen ihn momentan befriedigten, zugleich aber mit einander eng verbunden, rückwärts wie vorwärts weisend, ihn fortwährend im Zusammenhange des Ganzen hielten. War auch die Gliederung dieser figurenreichen Compositionen dem Gedanken wie der Darstellung nach durch einen bedeutenden, klar hervortretenden Centralpunkt bedingt, wenn das Ganze seine künstlerische Einheit bewahren sollte, so blieb doch für die bunte Mannichfaltigkeit der einzelnen Gruppen und Gestalten eine freie Bewegung, welche das strenge Gesetz der Nothwendigkeit weniger fühlbar machte, ebenso wesentlich maaßgebend. Wir sind zu der Annahme berechtigt, daß es Polygnot als einem wahrhaft genialen Künstler gelang, seine großen, durch Gedankeninhalt anziehenden und beschäftigenden Compositionen durch die glückliche Verschmelzung symmetrischer Gliederung und freier Durchbildung für den Beschauer übersichtlich und fesselnd zu machen. Seine Meisterschaft in strenger, edler Zeichnung, in feiner, ausdrucksvoller, gehaltener Charakteristik wird einstimmig gepriesen, auch seine Verdienste um die Ausbildung eigentlich malerischer Farbeneffecte werden gepriesen. Schwerlich darf man dabei an ein eigentliches Colorit denken, welches durch Abmessen von Licht und Schatten, durch kunstreiche Farbenmischung die Illusion der wirklichen Gestalt hervorrufen und einen sinnlichen Reiz selbständig auszuüben fähig war, wie es die spätere griechische Malerei mit Virtuosität leistete. Wahrscheinlich sollte die Farbe wesentlich dienen, die Zeichnung klarer hervorzuheben und zu beleben, und die eigentliche Farbenwirkung beruhte auf dem harmonischen Zusammenstimmen wohlgewählter, einfacher, schöner Farbentöne; ähnlich, wenn auch ungleich reicher und selbständiger, wie die Farbe auch bei der Architektur und Sculptur zum Totaleindruck mitwirkte.

Denn vor allem bewundern wir an der Kunst jener Zeit die Harmonie, welche nicht allein das einzelne Kunstwerk durchdringt, sondern die Künste im engsten Verein mit einer Selbstverleugnung,

welche nur aus hingebender Begeisterung hervorgeht, und einer Sicherheit, wie sie nur durch lange gemeinsame Schulung gewonnen wird, dem höchsten Ziel zustreben läßt. Der Baumeister fürchtete nicht, daß die lebensvollen Werke des Bildhauers die strenge Reinheit seiner scharf gemessenen Formen verletzen möchten; der Bildner fand sich durch den genau begrenzten Raum, den er mit Bildwerk schmücken sollte, nicht beschränkt; der Maler verzierte nicht nur die Wand mit selbständigen Gemälden, sondern lieh auch der Architektur und Sculptur willig den Schmuck seiner Farben. Jede Kunst wetteiferte mit der andern, jede ordnete sich der andern unter, um mit vereinten Kräften das zu erreichen, was jede für sich zu leisten nicht im Stande war. Nicht nur Fülle und Glanz rief dies Zusammenwirken der Künste hervor, es half, ohne die Entwickelung von Leben und Freiheit zu hemmen, Gesetzmäßigkeit und Reinheit wahren. Die Farben, welche bei der Architektur wie bei der Sculptur angewendet wurden, dienten nicht bloß zu einem heiteren Schmuck; die Formen der Architektur sprachen das was sie bedeuteten erst in voller Klarheit aus, wenn das farbig ausgeführte Ornament sie belebte; auch die Sculptur gewann durch die mit feiner Berechnung aufgesetzten Farben an Deutlichkeit. Die flüssigen Linien der bewegten Darstellungen der Sculptur und der heitere Glanz der Farbe beleben die ernste Ruhe der strengen architektonischen Form; dagegen mußten Bildnerei und Malerei sich gewisse Beschränkungen auferlegen, um mit den Gesetzen der Baukunst in Einklang zu treten. Grade die Vereinigung der Künste zu einem Ziel trug Maaß und Gesetz für jede in sich, wehrte jedem einseitigen Vordrängen, hielt alle Kräfte im Gleichgewicht und entfaltete sie zur schönsten Harmonie.

Der Entwickelungsgang der Kunst selbst führte nothwendig dahin, daß das Band, welches alle Künste umfaßt hielt, sich allmählich lockerte, wenn es sich gleich nie ganz löste; die Architektur hat nie auf die Unterstützung der Plastik und Malerei verzichtet, ein Bildhauer wie Praxiteles bekannte, daß der Farbenschmuck von der Hand des Nicias seinen Statuen einen hervorragenden Werth verleihe. Allein sie genügten sich nicht mehr in ihrem Zusammenwirken; eine jede strebte nach völliger Selbständigkeit, um auf eigenem Wege den Höhepunkt in der Aus-

bildung der ihr eigenthümlichen Mittel zu erreichen: die Freiheit der Kunst wurde immer mehr eine Freiheit der Künste und der Künstler. Ein solches Streben wurde durch die äußeren Verhältnisse wie durch die geistige Richtung der Zeit in jeder Weise begünstigt. In Athen standen dem Staat die Mittel nicht mehr für große ideale Aufgaben der Kunst zu Gebot, selbst wenn der öffentliche Geist noch dieselbe Richtung behauptet hätte, an anderen Orten waren es mehr vorübergehende Regungen der Kunstliebe oder Eitelkeit, welche auf zufällige Veranlassung die Künstler beschäftigten. Diese erfaßten zwar gern jede bedeutende Aufgabe, und wir sehen sie, wiewohl Athen der Sitz der Kunst blieb, in ganz Griechenland und Kleinasien thätig. Allein es bildete sich nach und nach ein Publikum reicher Kunstliebhaber, welche bestellten und kauften, die Künstler waren im wesentlichen sich selbst überlassen und stellten sich selbst ihre Aufgaben, wie sie der Individualität ihrer geistigen Richtung und technischen Meisterschaft am besten entsprachen. Die Werke der Kunst erschienen ihrem Umfang, wie ihrem Gehalt nach, immer mehr als die Werke des Einzelnen, der sie schuf. Aber der einzelne Künstler wurzelte noch fest in dem Boden seiner Zeit und seines Volkes, das ihm enthusiastische Bewunderung und fein gebildetes Verständniß entgegenbrachte, und wenn er seiner Kunst ihren eigenen Weg zu weisen bestrebt war, so geschah es in dem lebendigen Gefühl der nur durch lange Gemeinschaft mit den übrigen errungenen Kraft.

Wie wenig wir auch im Stande sind uns nach unzusammenhängenden, meist nicht von Kunstverständigen herrührenden Notizen von dem Entwickelungsgang der Malerei, den Unterschieden der attischen, ionischen, sicyonischen Malerschulen, dem eigentlich künstlerischen Verdienst der einzelnen Maler und ihrer Leistungen eine im Einzelnen klare Vorstellung zu bilden, weil uns die Anschauung, welche wir bei der Sculptur durch Copien und Nachbildungen gewinnen, so gut wie ganz fehlt: in den allgemeinen Zügen können wir sie verfolgen. Seitdem die Maler nicht mehr vorwiegend die Wände der Tempel und Hallen zu schmücken haben, seitdem die Staffeleigemälde ihre eigentliche Aufgabe werden, nimmt die Technik, welche in der enkaustischen Malerei mit Wachsfarben ihre Vollendung erreicht, und damit

auch die Auffassung eine veränderte Richtung an. Die Ausbildung der perspektivischen Darstellung führte nothwendig zu einer ganz veränderten Behandlung von Schatten und Licht, und da nunmehr das eigentlich malerische Princip sich geltend machte, auf der Fläche den Schein der vollständigen Gestalt zu erzeugen, mußte die Kunst der Farbenmischung gesteigert werden, um auch von dieser Seite die Illusion zu vervollständigen. Die Wirkungen, welche auf diesem Wege erreicht werden sollten, waren die im Wesen der Malerei begründeten, die Mittel dazu, welche man auf jede Weise zu vervollkommnen strebte, waren die eigensten der Kunst, dieser Gang der Entwickelung war ein naturgemäßer, und es war nicht zu vermeiden, daß um neue Vorzüge zu gewinnen, alte zurücktraten und aufgegeben wurden. Die Aufgaben der neuen Technik verlangten feine und saubere Detailarbeit, je eifriger man sich derselben ergab, um so mehr beschränkte man den Umfang der Compositionen, und diese Beschränkung konnte keine äußerliche bleiben. Ließ man das Colorit zu seiner vollen Wirkung kommen, so wurde diese so mächtig, daß es eine selbständige Bedeutung in Anspruch nehmen mußte; die Forderung einer nur durch die im Einzelnsten treu realistische Nachbildung zu erreichenden Illusion machte sich ebenso unabweisbar geltend, wie der sinnliche Reiz, den die Farbe an sich ausübt, wobei die Gefahr unvermeidlich ist, daß es nur auf den sinnlichen Reiz der Farbe hinauslaufe. Die Anekdoten, welche einen guten Theil der Ueberlieferungen von alter Kunst ausmachen, haben zwar geringe Bedeutung für die Geschichte derselben, doch ist es nicht zufällig, daß die Geschichten von der täuschenden Naturnachahmung, welche bald die unbefangensten Beschauer, die Thiere, bald die mißtrauischsten, die Künstler selbst, berückt, von den großen Malern der späteren Zeit, von Zeuxis, Parrhasius, Protogenes, Apelles erzählt werden. Aristoteles vermißt an den Gemälden des Zeuxis bei aller Farbenpracht, bei aller Anmuth der Gestalten doch die strenge Correctheit der Zeichnung, den ernsten edlen Ausdruck des Charakters, welchen er an Polygnot bewunderte. Indessen muß man sich hüten einen raschen Verfall, eine künstlerische Entartung der Malerei anzunehmen, wo sich ein kräftig und heiter aufblühendes Leben zeigt. Hatten die Maler auch keine Wände zu ihrer Verfügung,

so suchten sie in großen Tafelbildern die wesentlichen Aufgaben der Historienmalerei (Megalographie) zu lösen. Dabei wies sie die Beschränkung des Raumes und der Figurenzahl auf eine veränderte Compositionsweise hin. Mußte schon äußerlich das Ganze viel bestimmter als von einem Mittelpunkt aus gegliedert erscheinen, das Centrum ungleich energischer sich als das bildende Element im Einzelnen darstellen, so mußte diese Wirkung als eine aus inneren Impulsen hervorgehende, die Concentration als die Folge innerer Vertiefung sich rechtfertigen. Die lebhafte, bis zur Leidenschaft gesteigerte Empfindung wurde das beseelende Grundmotiv der Darstellung, die Wiedergabe derselben, wie sie sich durch die Situation und durch die Individualität der Betheiligten modificirt, wurde die höchste Aufgabe des Malers. Diese zu lösen bedurfte es nicht nur der verfeinerten Technik, welche ihm bis ins Einzelnste des charakteristischen Ausdrucks zu gehen gestattete, die individuelle Auffassung des Künstlers war erforderlich, der den Gegenstand mit seinem Geist, mit seiner Empfindung durchdringen mußte, um ihn zu einem beseelten Kunstwerk umzuschaffen. Es war nun nicht mehr das Interesse an der darzustellenden Begebenheit allein, welches den Künstler bestimmte, sondern das psychologische Interesse an dem, was in der Seele der mit ihrer Empfindung daran Betheiligten vorging. Wie der lyrische Dichter machte er die künstlerische Darstellung zum Spiegel seiner Seele, die Sage zum Gefäß seiner inneren Erlebnisse. Freilich war mit dieser Berechtigung der Individualität nicht allein eine reichere, vielseitigere, lebhaftere Entwickelung des künstlerischen Lebens geboten, auch mannichfache Abwege, auf welche Willkür und Einseitigkeit führen, wurden dadurch geöffnet. Indessen können wir die Malerei noch lange auf dem Wege eines durchaus ernsten Strebens nach gründlicher, selbst wissenschaftlicher Ausbildung und würdiger Auffassung und Gestaltung verfolgen.

Nicht so rasch, wie die schnell lebende Kunst der Malerei, aber auf denselben Spuren sehen wir die Sculptur dem gleichen Ziel zugehen. Auch ihr fehlte es noch keineswegs an großen Aufgaben. Skopas und Praxiteles haben Statuengruppen für Giebelfelder gearbeitet. Den colossalen Prachtbau des Mausoleums mit Statuen und Reliefs überreich zu schmükken, berief Artemisia neben Skopas die ausgezeichnetsten

Bildhauer ihrer Zeit; und nach dem Tode der Königin vollendeten, so sagte man, die Künstler in freiwilliger Vereinigung zu ihrer Ehre und Befriedigung das große Werk. Die stattlichen Reste der Sculpturen dieses Denkmals lassen uns nicht zweifelhaft über das Feuer und den Geist, womit diese Künstler den Marmor belebten, anmuthige Formen und sichere Technik treten uns überall entgegen, aber auch eine Leichtfertigkeit der ganzen Behandlung, wie sie in der Werkstatt des Phidias nicht denkbar war. Von der Ehrfurcht gebietenden Gewissenhaftigkeit, mit der dort auch das Kleinste ohne Rücksicht auf Effekt ausgeführt wurde, als habe es die Natur so nach ihren unabänderlichen Gesetzen hervorgebracht, ist keine Spur mehr da, die Ausführung ist ungleich, oft nach Laune, meist mit dem Gefühl gemacht, daß es nur auf die allgemeine Wirkung ankomme. Gewiß hatte auf die zartgefühlte Ausführung, welche alle attischen Werke auszeichnet und z. B. ihren Grabdenkmälern einen so eigenthümlichen Reiz verleiht, auch der feine Sinn und das scharfe Urtheil der Athener einen bestimmenden Einfluß. Schon die Friesreliefs des Apollotempels in Phigalia, welchen der Baumeister des Parthenon aufgeführt hatte, entfernen sich, wiewohl von attischen Künstlern gearbeitet, nicht bloß durch die kühne, mitunter das schöne Maaß überschreitende Energie lebendigster Bewegung, sondern auch durch den Mangel gleichmäßiger Vollendung von Werken gleicher Bedeutung in Attika. Daß die Künstler der jüngeren Zeit in dem reichen Kleinasien vielfach beschäftigt wurden, ist in mehr als einer Hinsicht einflußreich geworden. Die historischen Darstellungen des Denkmals von Xanthos zeigen, wie die ideale hellenische Kunst, deren Auffassung im Allgemeinen nicht zu verkennen ist, dem Realismus der orientalischen Zugeständnisse macht, welche eine eigenthümliche Mischung hervorbringen. Aber abgesehen von solchen materiellen Einwirkungen konnte das physische und geistige Klima Kleinasiens nicht ohne Einfluß auf eine gewisse Leichtigkeit der künstlerischen Behandlung bleiben. Freilich darf man aus der Ausführung von Sculpturen ornamentalen Charakters noch keinen Schluß ziehen auf die von den Meistern selbst mit aller Sorgfalt gearbeiteten Einzelwerke; umsoweniger, als mit dem fortschreitenden Raffinement in der Technik die Sorglosigkeit im Einzelnen da, wo es weniger darauf

anzukommen scheint, Hand in Hand zu gehen pflegt. Wir können nicht beurtheilen, wie weit den Künstlern dieser Zeit, bei ihrer ausgesprochenen Richtung auf freiere Bewegung, die bestimmten Schranken eines Giebelfeldes als vollkommen naturgemäße Bedingung oder etwa als eine Herausforderung ihres Talents erschienen sind. Es scheint, als ob sie große, figurenreiche Statuengruppen auch für eine ganz freie Aufstellung in großen dafür geeigneten Räumlichkeiten gearbeitet haben. Wenigstens ist es nicht überliefert, daß die Gruppe, in welcher Praxiteles das schwärmende Gefolge des Dionysos, Silene, Satyrn, Mänaden und Bacchanten in allen Abstufungen der ekstatischen Begeisterung dargestellt hatte; die Gruppe des Skopas, welche den Meeresbeherrscher umgeben von Tritonen, Nereiden, Seeungethümen aller Art vorstellte; die in Rom hochbewunderte Gruppe der Niobe und ihrer sterbenden Kinder, als deren Meister bald Skopas bald Praxiteles genannt wurde, — daß diese Gruppen ursprünglich für Giebelfelder gearbeitet waren. Wir sind nicht mehr im Stande, eine derselben nach einzelnen Bestandtheilen, geschweige als ein Ganzes, mit einiger Sicherheit wieder herzustellen, aber wir erkennen deutlich, wie durch die ganze spätere Kunst die Impulse dieser genialen Schöpfungen nachwirken, auf welche ohne Zweifel zurückzuführen ist, was in Motiven wie im Ausdruck noch von ursprünglicher Kraft zeugt. Die fessellose Entfaltung leidenschaftlicher Empfindung tritt uns als das Grundwesen dieser Kunst entgegen. Was wir von den kühnsten Motiven der aufgeregtesten Körperbewegung lesen und in abgeschwächten Nachbildungen wiedererkennen, das drückte, wie sehr es auch als Meisterwerk der vollendeten Technik sich darstellen mochte, wesentlich die leidenschaftliche Erregung des Geistes und Gemüths aus. Auch die phantastischen Meergeschöpfe waren von lebhafter Begeisterung ergriffen, welche von einer eigenthümlichen Schwermuth durchzogen ist. Schon der Name der Niobe genügt, um das tiefe Pathos, welches sich in den hinsterbenden Kindern und in der mit dem vernichtenden Seelenschmerz kämpfenden Mutter ausspricht, zu vergegenwärtigen. Trotz der aufgeregten Leidenschaft ist indessen die Situation keiner dieser Gruppen eine eigentlich dramatische, keine stellt eine Handlung, einen Conflict mit Bewußtsein einander bekämpfender In-

dividuen dar, auch die der Niobe nicht; es ist vielmehr eine Stimmung, welche durch eine bestimmte Veranlassung geweckt in der verschiedensten Nuancirung und Steigerung sich ausspricht. Die eigenthümliche Kunst dieser Bildhauer ist die des lyrischen Dichters, das Empfindungsleben, besonders das stark erregte der Leidenschaft, in allen Schwingungen der Sinne und der Seele bis in die feinsten Züge und Schattirungen zu verkörpern. Nicht allein in figurenreichen Gruppen, welche für die detaillirteste Mannichfaltigkeit freien Spielraum boten, offenbarte sich diese psychologische Richtung, sondern zur höchsten geistigen und technischen Virtuosität gesteigert, in den Statuen einzelner Götter, den eigentlichen Meisterwerken dieser Künstler. Schon der Kreis von Göttern, dem ihre Kunst gehört, ist bezeichnend. Die erhabenen, in ihrer Hoheit unnahbaren Gestalten des Zeus, der Athene und Here treten zurück. Dionysos, der Gott der ekstatischen Schwärmerei, Apollo, der Gott der musischen Begeisterung, Eros, der Dämon der Geist und Herz befangenden Liebe, Aphrodite, die Göttin des bezaubenden Liebreizes sind die Ideale dieser Kunstrichtung. Unverhüllt zeigt sie in allen ihren Gestalten den jugendlichen Körper in seiner schönsten Blüthe, welcher am reinsten und anmuthigsten das vollständige Ergriffensein von der Leidenschaft ausdrückt. Dafür war der zarte parische Marmor seiner Farbe, Feinheit und Weichheit nach das geeignete Material; er ließ eine Bearbeitung zu, welche die leisesten Regungen des körperlichen Lebens, wie der Seelenstimmung im feinen Spiel der bewegten Oberfläche zu Tage rief, und die kühnsten Wagnisse der Technik gestattete. Wie ergreifend auch der sinnliche Eindruck dieser blühend schönen Gestalten war, so weisen doch alle Spuren darauf hin, daß er dem psychischen Element untergeordnet, daß das ohne Ende gepriesene Beleben, Begeistern des Steins die eigentliche Aufgabe des Künstlers war, daß die weiche Anmuth dieser Gebilde einer kräftigen Fülle und edlen Hoheit keineswegs ermangelte. Darf man daher die Zierlichkeit und sinnliche Schönheit so mancher Werke einer späteren Zeit, welche ihren Ursprung von der Kunst des Skopas und Praxiteles nicht verläugnen, keineswegs auf die Originale übertragen, so trugen doch diese Elemente in sich, welche nur durch hohe künstlerische Begabung und Auffassung geadelt werden

konnten, in fortgehender Entwickelung aber in mehr als einer Weise zu sinken Gefahr liefen. Gebilde wie Leochares vom Adler entführter Ganymedes, Polykles Hermaphrodit und ähnliche, räumten schon dem Ausdruck der sinnlichen Liebe und dem sinnlichen Reiz des jugendlichen Körpers viel mehr ein; allmählich kam es dahin, daß die Schönheit der Körperformen wie der psychischen Erregung in den Dienst der Sinnlichkeit gingen, und die meisterliche Technik um ihrer selbst willen geübt wurde.

Wie tiefgreifend die Wirkung dieser so entwickelten Kunst sein mußte, erhellt am besten, wenn man den geistigen und sittlichen Verfall der Zeit sich vergegenwärtigt, aus welcher sie hervorging. Während man erkennt, aus wie festem Grunde die Kunst, mit den edelsten Elementen des hellenischen Geisteslebens genährt, heraufgewachsen war, daß sie sich lange über ihrer Zeit erhielt, so begreift man auch, wie die Keime, welche später zu üppiger Blüthe kamen, in dieser Periode gelegt wurden. In Athen untergrub der langjährige Krieg, und besonders die Pest, welche mit dem Perikles das Geschlecht der alten Marathonskämpfer dahinraffte, die Grundfesten der Sittlichkeit. Entartete Demagogen schmeichelten den Launen des Volkes, um sich in der Herrschaft zu erhalten, steigerten durch maaßlose Verschwendung die Genußsucht desselben, machten aus der geordneten Demokratie eine Willkürherrschaft, und regten die nie ganz beruhigte Partei der Oligarchen von Neuem zu Umtrieben und Kämpfen auf, welche die Kräfte des Staats verzehrten und seinen Untergang herbeiführten. Verschwenderische Ueppigkeit und bittere Armuth, leichtfertige Verachtung des Heiligen und der Sitte und finsterer, dumpfer Aberglaube zerrütteten gleichmäßig das Volk, welches die einzelnen großen Beispiele edler Gesinnung und starker Thatkraft, welche es hervorzubringen noch vermochte, nicht mehr zu würdigen im Stande war. Athen fiel und mit ihm sank die Blüthe des Hellenenthums dahin; Athen zu stürzen hatten Sparta und seine Verbündeten vermocht, aber aus den Trümmern neues Leben zu erwecken, dazu besaßen sie nicht die Kraft. Der Aufschwung Thebens, das durch Kühnheit und Kraft die Hegemonie errang, ging rasch und ohne dauernde Wirkung vorüber. Athen richtete sich aus seiner Erniedrigung wieder auf, aber mit gelähmter Kraft; vergebens setzte es, von seinem

großen Demosthenes angeführt, mit der letzten Anstrengung sich gegen Philipp von Macedonien zur Wehr.

Da glühete die Flamme des Hellenenthums noch einmal in Alexander leuchtend empor. Aufgewachsen unter der Leitung des Aristoteles, dessen Denkkraft und Forschung zuerst die Schranken des Hellenenthums sprengte, erfüllt von dem Drange, den homerischen Helden nachzueifern, ergriff der Jüngling mit Begeisterung die Aufgabe, welche Sage und Geschichte ihm vorzeichneten, den alten Erbfeind zu besiegen und den Hellenen die ihnen von den Göttern bestimmte Herrschaft über die Barbaren zu erringen. Dem kühnen Helden gelang das Unglaubliche; mit seiner kleinen Schaar besiegte er den großen König, unterwarf das ungeheure persische Reich und öffnete die Wunderwelt des Orients den Hellenen. Noch hatte die bildende Kunst inneres Leben genug, um von dem begeisterten Schwunge solcher Heldenthaten mächtig ergriffen zu werden. Einen Homer, welchen Alexander dem Achilles beneidete, konnte ihm seine Zeit nicht bieten, aber sie gab ihm den Lysippus. Beseelt von dem großen Geist einer thatenreichen Zeit setzte er die Aufgabe seiner Kunst nicht in den Ausdruck des erregten Gefühllebens, sondern männlicher Thatkraft; nicht Anmuth und Weichheit erstrebte er, sondern Energie und Kraft. Unter den Göttern und Heroen suchte er die Vorbilder tüchtiger Mannhaftigkeit auf; mit besonderer Vorliebe bildete er wiederholt den Herakles, dessen Ideal seine Schöpfung ist. Aber der eigentliche Gegenstand seiner Kunst war der Heldenkönig seiner Zeit; seine Gestalt und seine Thaten stellte er, wie die seiner Heerführer, unzählige Mal dar. Für diese Aufgabe, große Männer und Thaten der Gegenwart zu verherrlichen, griff er nicht, wie die früheren Künstler, in die Sage zurück, ein echter Sohn seiner Zeit wollte er sie in seinen Gestalten unmittelbar und leibhaft vor Augen stellen. Da es ihm auf die treueste Wiedergabe des Wirklichen ankam, wandte er sich mit ausdauerndem Fleiß dem Studium der Natur zu. Nicht wie ein bloßer Empiriker; der Richtung auf wissenschaftliche Erkenntniß, durch welche die Malerei neue Mittel zur Vervollkommnung ihrer Kunst zu gewinnen beeifert war, folgte auch er, um in der Natur das Gesetz der künstlerischen Darstellung zu ergründen. Wie wenig er sich in dem bloßen materiellen Wiedergeben der zufälligen Er-

scheinung genügte, zeigt seine Auffassung des von ihm mit Vorliebe gepflegten Porträts. Denn er stellte die Bilder großer Männer der Vergangenheit, deren in seiner Seele lebendigem Bild er eine Gestalt gab, welche mit allen Zügen der Naturwahrheit ihr geistiges Wesen veranschaulichte, auf eine Linie mit den Bildnissen aus der Gegenwart. Daß es große Dichter und Denker waren, welche er so wieder ins Leben rief, zeigt, daß auch sein Geist dem stillen Sinnen und Betrachten zugeneigt war. Glänzender freilich offenbarte sich die Kühnheit und der Reichthum seiner Künstlernatur in den figurenreichen Gruppen, welche die Schlachten und Löwenjagden Alexanders in energischer Lebendigkeit darstellten. Erz war das Material, welches ihm für seine Vorwürfe das geeignete erschien. Herr und Meister einer vollkommen ausgebildeten Technik, fürchtete er die außerordentlichsten Aufgaben nicht; unbeschränkt in der Verwendung großer Mittel, verleugnete er seine Zeit auch in dem Behagen nicht, mit welchem er durch die colossale Größe seiner Gestalten, durch die Menge einzelner Statuen, welche er zu freistehenden Gruppen vereinigte, Kraft und Fülle zu versinnlichen liebte. Wie zur Ergänzung dieser aus dem Heldenthum der Zeit hervorgegangenen Kunst hatte die Malerei den Rafael des Alterthums in Apelles hervorgebracht. Begabt mit dem feinsten Formensinn, ausgerüstet mit allen Hülfsmitteln meisterlicher Technik und wissenschaftlicher Bildung, wußte er die Liebenswürdigkeit seines Charakters und Benehmens seinen Werken einzuprägen. Bezeichnend in einer Zeit, welche sich im Raffinement jeglicher Art nicht genug zu thun wußte, ist das Lob, welches er sich selbst beilegte, daß er zur rechten Zeit aufzuhören wisse. Dieses echt hellenische natürliche Gefühl für das Maaß erklärt es, wenn das einstimmige Urtheil an ihm die von keinem erreichte Charis pries, welcher weder die römische Grazie, noch die deutsche Anmuth gleich kommt.

Durch Alexander war die Aufgabe des Hellenenthums gelöst, hellenische Sprache und Sitte, Bildung und Kunst verbreiteten sich über die ganze Erde; alles durchdringend bewirkten sie eine Zersetzung längst in Stockung gerathener Elemente, riefen durch ihre befruchtende Kraft neues Leben und neue Bildungen hervor und bereiteten die allgemeine Weltherrschaft Roms, des Christenthums und damit eine neue Weltordnung vor. Aber in dem Maaße,

wie das Hellenenthum sich über die engen Grenzen der Nationalität ausbreitete und mit fremden Nationen in innigere Berührung trat, schwächte es seinen eigenthümlichen Charakter; das Hellenische ging unter, indem es Grundlage und Ferment für eine neue Bildung wurde, die sich zunächst als hellenistische gestaltete. Hellas hörte auf der Mittelpunkt des geistigen Lebens in Wissenschaft und Kunst zu sein, welches aus seinem Schooße sich entfaltet hatte. Athen blieb zwar in einem gewissen Sinne ein Prytaneum hellenischer Cultur, namentlich für Philosophie und bildende Kunst erhielt sich hier eine Tradition, welche noch lange Zeit hindurch große Bedeutung hat. Allein wie schon in früher Zeit die Kolonieen im Osten und Westen das vom Heerde der Heimath mitgebrachte Feuer rasch zur hellen Flamme entfachten und in frischer Jugendkraft dem Mutterlande voraneilten, so traten jetzt, nachdem Hellas alle Kräfte zur höchsten Blüthe entfaltet hatte, die Reiche in den Vordergrund, welche die Feldherrn Alexanders in Macedonien, Asien und Aegypten gründeten, und besonders Alexandria und Pergamus wurden Hauptsitze dieser neuen hellenistischen Cultur.

So glänzend diese aber auch, mit den reichsten Mitteln gepflegt, unter dem Schutze wissenschaft- und kunstliebender Herrscher erblühte, so war es doch nun nicht mehr die im heimathlichen Boden frei wachsende Pflanze. Durch die Vermischung mit so vielen verschiedenen Nationen wurde die hellenische Anschauungs- und Ausdrucksweise, war sie gleich das alle einigende Element, mannichfach gefärbt und getrübt. Es bildete sich eine gemeine, mit fremden Bestandtheilen verschiedenartig versetzte Sprache gegenüber der reinen gewählten Sprache des feinen Verkehrs und der Litteratur — eine Erscheinung, im Wesen verschieden von der lebendigen Ausbildung der verschiedenen Stammesdialekte im Verhältniß zum attischen. Schon in dieser Erscheinung tritt der Gegensatz zu den Gebildeten und dem Volke hervor, welcher von jetzt an, wo der Besitz der Schätze rein hellenischer Bildung nicht mehr freies, angebornes Gemeingut ist, sondern mit Anstrengung erworben werden muß, sich als entscheidend für die Entwickelung des geistigen Lebens geltend macht. Kunst und Wissenschaft streben die Gebildeten zu befriedigen und lösen sich immer mehr vom Boden der Volksthümlichkeit ab; auch die monarchische

Verfassung giebt der Produktivität mit reichen Mitteln und vielfacher Anregung zugleich eine Richtung und Bedeutung, weit verschieden von der, zu welcher sie in einem freien Staate gelangte. Aber keine Gunst der Herrscher und kein Beifall der Gebildeten kann für das Schwinden ursprünglicher Schöpfungskraft Ersatz geben. Und diese vermissen wir in der Kunst der alexandrinischen Zeit, deren unbestrittenes großes Verdienst die Begründung der wissenschaftlichen Forschung und ihrer Methode ist. Eine Menge von Kenntnissen und Anschauungen wurden dem Geiste zugeführt, welche auch der künstlerischen Produktion zu Gute kamen, die Fertigkeit, das was frühere Zeiten geschaffen hatten durch zerlegende Prüfung zu begreifen und zu würdigen, schärfte das Urtheil und verfeinerte den Geschmack. Was die alexandrinischen Dichter geleistet haben, das danken sie einer auf sorgfältiges Studium begründeten Meisterschaft in der Form und einer ausgebreiteten Gelehrsamkeit. Allein die poetische Darstellungsweise ist ihnen nur mehr eine Form, die willkürlich gewählt wird, nicht aus der Natur des Gegenstandes hervorgeht, und sich lediglich durch die technische Meisterschaft, mit welcher sie gehandhabt wird, rechtfertigt. Aber auch das worauf der Charakter ihrer dichterischen Ausdrucksweise beruht, ist die Frucht gelehrter Studien, eine bewußte Zusammenstellung entlehnter oder nachgebildeter Einzelnheiten, deren hauptsächlichster Reiz häufig die Fremdartigkeit ist. Die urkräftige Begeisterung des Schaffens, welche für neue Empfindungen und Gedanken neue Formen hervorruft, fehlt ihnen durchaus. Schon ihre Hinneigung zur didaktischen Poesie beweist, wie äußerlich sie die Bedeutung der poetischen Form als eines Redeschmucks auffaßten. Ging es aus richtiger Schätzung hervor, daß sie sich selten an die größten und würdigsten Aufgaben des Epos wagen, so konnten die kleinen, mit allem Raffinement gelehrter Technik ausgearbeiteten epischen Bilder und Scenen doch keinen Ersatz dafür bieten. Die lyrische Poesie verstummt fast ganz, die Erzeugnisse derselben, welche einen eigenthümlichen Charakter tragen, verrathen in nicht erfreulicher Weise einen Hang zu sinnlicher Ausgelassenheit, die nicht ohne pikanten Reiz, aber wie ein frivoles Spiel vornehmer Bildung mit der Gemeinheit erscheint. Die eigenthümlichste Erscheinung ist die Elegie, welche Epos und Lyrik gewissermaaßen zu ersetzen ver-

sucht und in vorwiegend erotischer Haltung weniger leidenschaftliche als sinnlich weiche Empfindung, geschmückt durch geistreiche Pointen und erlesene mythologische Gelehrsamkeit in vollendet sauberer Form ausspricht. Als die Spitze dieser poetischen Richtung erscheint das Epigramm, dessen ausgesprochene Aufgabe ein Spiel mit der Empfindung wie mit dem Geist ist, eine der zierlichsten Blüthen der alexandrinischen Dichtkunst. Die bukolische Poesie, welche mit dem klaren Bewußtsein der überlegenen Bildung Sitten und Empfindungen des Landvolks zur lebendigsten Anschauung bringt, sucht zwar in jenem Contrast ihre Hauptwirkung, aber das feine Eingehen auf das wahrhaft Bedeutende beweist, wie hier auch die feinste Kunstbildung sich poetischen Sinn für die Einfalt des mit der Natur lebenden Volkes bewahrt hatte. Für das Drama hatten die Ptolemäer nach dem Beispiel Athens Festspiele gestiftet; aber das frei und kräftig sich bewegende Volksleben, in welchem es gediehen war, konnten sie nicht hervorrufen. Von dem Scheinleben, welches die Komödie, die schon in Athen der Darstellung des Privatlebens zugewandt, durch seine Charakterschilderung den Preis zu gewinnen strebte, wie die durch die Dichter des Siebengestirns vertretene Tragödie auf der Bühne in Alexandrien noch eine Zeitlang fortführte, gewinnen wir kaum eine Vorstellung. Der Beredsamkeit war der Lebensnerv zerstört, seit sie aufhörte das öffentliche Leben zu beherrschen; unter dem Einfluß des Orients verfiel sie einem hohlen Pathos, schwülstiger Ueberladung und überkünstelter Zierlichkeit. Die künstlichen Systeme der Rhetorik, welche in den Schulen ausgebildet wurden, breiteten ihre Herrschaft über alle Gebiete der schriftstellerischen Produktion aus, weil sie die Technik in Regeln gefaßt zum bequemen Gebrauch überlieferten. Die Philosophie zieht sich von ihrer durch Plato und Aristoteles vorgezeichneten Aufgabe, die Geistesarbeit der Zeit in großartiger und tief eindringender Weise zu fördern, immer mehr zurück; in immer neue Sekten gespalten, verkümmert sie in unfruchtbarem Schulstreit über Formalien, oder geräth in Abhängigkeit von der Gelehrsamkeit, welche auf die gesammte Bildung und Litteratur dieser Zeit den entscheidenden Einfluß übt.

Die trümmerhafte Ueberlieferung, welche uns von jener interessanten Periode nur selten ein fest umrissenes, im Einzelnen

klares Bild zu gewinnen gestattet, läßt auch von der Kunst derselben keine genügende Vorstellung fassen. An großen Aufgaben und an reichen Mitteln fehlte es derselben an den Höfen der Diadochen nicht. Die Hauptstädte, nach einem großartigen Plan neu angelegt und ausgebaut, beschäftigten mit ihren Königspalästen, Tempeln und öffentlichen Gebäuden die bildenden Künste in einer Ausdehnung und mit einem Aufwand von Mitteln, wie Hellas und Athen es nicht vermocht hatten. Aber die Kunst war nicht im Stande große Göttergestalten zu schaffen, zu einer Zeit, wo die Hellenen an den Ueberlieferungen des Cultus und der Sage eine kühle, zweifelnde Kritik übten, in der Umgebung von Völkern, die denselben als fremden, oder gar aufgedrungenen gleichgültig oder feindselig gegenüberstanden. Die Tempelbilder der Seleuciden sind offenbare Nachbildungen der attischen Kunst, wahrscheinlich reicher und raffinirter geschmückt, schwerlich zum wahren künstlerischen Gewinn. Die Gestalt des pergamenischen Gottes Aeskulap war so wenig als die des Serapis, mit welcher die Ptolemäer den Versuch machten, den religiösen Vorstellungen Aegyptens, wie es in der Verwaltung des Reichs durchgängig der Fall war, eine hellenische Form zu geben, eine eigenthümliche künstlerische Schöpfung. Auch die durch die unzähligen Städtegründungen hervorgerufene Vorstellung der Tyche als Stadtgöttin, in welcher die Individualität der einzelnen Städte verkörpert wurde, veranlaßte zwar manche Züge geistvoller Charakteristik, entlehnte aber die Grundlage dafür der älteren Kunst. Nach orientalischer Vorstellung war der herrschende König der lebende Gott, in seinem Dienst stand auch die Kunst. Die Beschreibungen vom Scheiterhaufen des Hephästion, vom Leichenwagen des Alexander, vom Staatsschiff des Hiero, von den für eine Festfeier des Dionysos in Alexandrien hergerichteten Baulichkeiten und Kunstwerken geben uns eine Vorstellung von der echt orientalischen, ganz unhellenischen Verschwendung nicht nur ungeheurer Mittel an Geld und kostbaren Stoffen, sondern der edelsten Kräfte und Leistungen der Kunst für eine rasch vorübergehende glänzende Verherrlichung des Herrschers. Das Mißverhältniß zwischen der Anforderung an die Kunst, mit Aufbietung aller Mittel Werke monumentalen

Charakters herzustellen, und ihrer ganz ephemeren Bestimmung ist eins der bedeutsamsten und bedenklichsten Zeichen für die Stellung der Kunst, und man kann sich nicht wundern, wenn die Namen und Individualitäten der Künstler hinter solchen Aufgaben selbst bei erheblichen Leistungen verschwinden. Die ausgesprochne Prachtliebe ließ natürlich auf die Kostbarkeit des Stoffes, besonderen Werth legen, und so treten zwei recht eigentlich dem Luxus dienende, im Orient von altersher sorgsam gepflegte Kunstzweige jetzt in den Vordergrund der hellenischen Kunst, die Arbeit in edlen Metallen (Toreutik, Cälatur) und die Steinschneidekunst. Die verschwenderische Pracht, mit welcher die Tische in Tempeln und Palästen mit goldenen und silbernen Gefäßen, die Körper, Gewänder und Geräthe mit Gemmen geschmückt wurden, war Griechenland fern geblieben; die Künste, welche ihr dienten, waren in bescheidenen Grenzen und mehr wie zur Aushülfe geübt worden. Jetzt fanden auch ausgezeichnete Künstler in den Aufgaben dieser Luxuskunst ein willkommenes Feld für eine der Richtung der Zeit so sehr entsprechende Thätigkeit. Denn abgesehen von der Kostbarkeit des Stoffs galt es hier dem beschränkten, bestimmt begrenzten Raum mit allem Raffinement der Technik eine künstlerische Leistung abzugewinnen, die mit vollendeter Eleganz sich in eine feine Pointe zuspitzte. Das war ja auch die Stärke der alexandrinischen Poesie, mit deren besten Leistungen, den Epigrammen, man diese zierlichen Kunstwerke mit Recht vergleicht. Aber die Blüthe dieser Kunstzweige geht rasch vorüber, sie ist von den Launen der Mäcenaten und Künstler abhängig und kommt bald in die Hände der Fabrikanten. Die Toreutik hat nicht einmal in Rom eine Nachblüthe erlebt, während die Gemmenschneidekunst dort mit Erfolg getrieben wurde. Auch die Malerei hat dieser Vorliebe für kostbares Material ihren Tribut bringen müssen. Neben der Verschwendung von edlen Metallen, von seltenen bunten Marmorarten in den Prachtbauten wurde die Malerei zu unscheinbar; um sie in die gleiche Sphäre zu erheben, wendete man an Fußböden, Wänden, Decken, Säulen Mosaik an, welche durch ein mühsames Gefüge kleiner farbiger Stein-, Glas- und Thonwürfel Gemälde herstellte, die durch Farbenglanz, Kostbarkeit, Dauerhaftigkeit das leisteten, worauf jene Zeit besonders Werth legte, wie sie es als einen eigen-

thümlichen Vorzug schätzte, daß es der Technik gelang, einem fremden spröden Stoffe die Effekte der Malerei abzuzwingen. Eigen genug hat uns ein Mosaikgemälde, die in Pompeji gefundene Alexanderschlacht, deren Vorbild sicher in der Diadochenzeit zu suchen ist, zuerst, und bis jetzt einzig in seiner Art, eine Anschauung von antiker Malerkunst gegeben, daß sie in Auffassung, Charakteristik Composition, Zeichnung und Colorit etwas ganz anderes wollte und mit allen Mitteln zu erreichen wußte, als, wie man wohl früher annahm, reliefartige Zeichnungen bescheiden zu illuminiren. Der historische, durch ideale Auffassung geadelte Charakter der bildenden Kunst wird uns besonders in den Sculpturen der Pergamener wahrnehmbar. Die siegreichen Kämpfe gegen die Celten, welche in Griechenland wie in einem Aufblitz der echten poetischen Kraft die eigenthümliche Gestalt des ägisschüttelnden Apollo hervorrief, von welcher der belvederische eine Nachbildung ist, wurden Gegenstand großer Statuengruppen, durch welche die Attalen an verschiedenen Orten ihre Thaten jenen großen Nationalkämpfen gegen die Barbaren im Andenken der Hellenen anreihen wollten. Der auf den Tod verwundete Celte (der sogenannte sterbende Fechter), die Gruppe des Celten, der, nachdem er seine Frau getödtet hat, sich selbst den Tod gibt, eine Reihe einzelner Statuen Kämpfender und Verwundeter, welche einer umfangreichen Composition angehörten, geben uns eine Anschauung von dieser pergamenischen Kunst, um so bedeutungsvoller, als sie uns in gewissem Grade auch einen Rückblick auf die Leistungen des Lysippus gestattet. Das historische Element tritt sehr bestimmt in der scharfen Charakteristik der Nationalität in der Körperbildung wie in Aeußerlichkeiten hervor, das sorgfältige Naturstudium wie die sichere Technik, welche sich in der Behandlung der Körperformen, in Stellung und Gruppirung offenbaren, erscheinen als die Träger der charakterisirenden Kunst. Diese kraftvollen Gestalten sind aber nicht nur belebt, sondern von einem tiefen Pathos erfüllt; der Schmerz der Wunden und des Todes tritt vor dem Gefühl der Schmach über die Niederlage zurück, welches den Tod von eigener Hand der Gefangenschaft vorzieht. Dadurch erhalten Kampf und Sieg eine hohe ethische Bedeutung, und indem für den unterliegenden Feind das volle menschliche Interesse gewahrt wird,

offenbart sich uns jener echt hellenische Zug des Maaßhaltens im Glück, das den Sieger am höchsten ehrt. Neben so würdigen Verherrlichungen königlicher Thaten hat es natürlich auch an Verherrlichungen der herrschenden Personen nicht gefehlt. Das Porträt nimmt einen um so erheblicheren Platz in der Kunstübung ein, als Ehrenstatuen, welche das Bild der Persönlichkeit auf die Nachwelt bringen sollten, Gegenstand eines weit verbreiteten Ehrgeizes wurden, den aus eigenen Mitteln oder mit Unterstützung von Staat und Gemeinde zu befriedigen immer allgemeiner wurde. Allmählich setzten sich zu Gunsten allseitiger Bequemlichkeit bestimmte Typen in Stellung, Geberden, Gewandung fest, welche nach gewissen einfachen Motiven die Dargestellten als Beamte, Priester, Krieger, Jäger, Redner, Gelehrte, sitzend oder stehend, je nach Alter und Geschlecht im Allgemeinen mehr classificirten als charakterisirten, und für die Individualisirung fast nur die Gesichtszüge übrig ließen. In Rhodus, dessen unzählbare Porträtstatuen schon im Alterthum Aufmerksamkeit erregten, bezeugen noch lange Reihen von Künstlerinschriften, in welcher Ausdehnung dort diese Kunstbetriebsamkeit statt fand. Aber die rhodische Kunst leistete auch Höheres und behauptet einen eigenthümlichen Platz in der Diadochenzeit. Während sie mit der pergamenischen Kunst den Ausdruck eines mächtigen Pathos im Verein mit gewaltsam angespannter Körperkraft, wodurch der Technik die schwierigsten Aufgaben erwuchsen, gemein hat, bleibt sie dem hellenischen Wesen getreu, indem sie ihre Gegenstände der Sage entnimmt. Die effektvolle, unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannte Gruppe, welche Amphion und Zethus Dirce zur Strafe an einen wüthenden Stier fesseln; Laokoon mit seinen Söhnen unter den Umstrickungen der Schlangen unterliegend, ein von Staatswegen in Rhodus bestelltes und öffentlich aufgestelltes Kunstwerk, machen uns noch heute die Kühnheit der Auffassung und der technischen Ausführung der rhodischen Schule anschaulich. Dieser können wir unbedenklich auch die Gruppe des Aias mit der Leiche des Achilles, zu welcher der sogenannte Pasquino gehörte, des Achilles der den Thersites erschlagen hat, die geschleifte Amazone, Apollo und Marsyas und Verwandtes zurechnen. Die Aufgabe, den Conflikt streitender, tief erregter

Leidenschaften, mochte sich dieser in einer oder in mehreren an einer Handlung betheiligten Personen vollziehen, in einer Situation zu charakterisiren, welche sich in einem nicht minder heftigen Conflikt der körperlichen Kräfte und Bewegungen ausspricht, ist unverkennbar der des tragischen Dichters nahe verwandt. Erst eine von der durch die Tragödie vollzogenen psychologischen Durchbildung der Sage durchdrungene künstlerische Anschauung konnte sich solche Aufgaben stellen, welche Zeugniß von dem Bestreben ablegt, die Arbeit der kühnsten Technik zum entsprechenden Ausdruck der Seele zu machen. Es ist nicht zufällig, wenn uns hieher überall Namen und Charaktere der Tragödie entgegentreten; wiewohl die bildende Kunst ihre Selbständigkeit nicht aufgab, nicht Scenen der Bühnendarstellung nachbildete, sondern angeregt durch die Tragödie in ihrem Geiste schuf. Auch die Malerei folgte diesen Impulsen und schloß sich gern dem Euripides und seinen Darstellungen von der Macht der Leidenschaft im Weibe an; die ruhigere Haltung und der feinere Gefühlausdruck des Gesichts waren der malerischen Darstellung günstig. Medea, in welcher Rachelust und Liebe zu den Kindern streiten, Iphigenia, welche zwischen der Pflicht der Priesterin und dem Mitleid mit den hellenischen Gefangenen schwankt, Aias, der über dem Selbstmord brütet, waren Gemälde des Timomachus, welche diese Richtung schlagend ausdrücken. Auch der Realismus, welchen die Komödie und die mimische Poesie durch die ins Einzelnste naturgetreue Schilderung des täglichen Lebens ausgebildet hatten, — eines Lebens, das in seinen Grundlagen wie in seinen Aeußerungen immer leichter und frivoler wurde, wie schon das geistreich ausgelassene Hetärenthum bezeugen kann — dieser Realismus blieb auch nicht ohne Einfluß auf die bildende Kunst; um so weniger, als die dieser Zeit eigenthümliche Neigung zu sauberer, detaillirter technischer Ausführung, wenn sie zu selbständiger Geltung kommt, nothwendig sich von dem was in Gedanken und Empfindung groß ist ab und dem Kleinen zuwendet. Daher Malerei und Sculptur Personen und Vorgänge des gemeinen Lebens mit Behagen in ganz genreartiger Ausführlichkeit und Genauigkeit darstellten. Einen besonderen Reiz gab man solchen Bildwerken, indem man diese genreartige Behandlung auch auf die Darstel-

lungen der Sage übertrug. Ueberhaupt ist für die geistige Richtung der Zeit die Vorliebe für die Parodie ungemein bedeutsam. Diese richtet sich nicht allein gegen die in der Litteratur ausgeprägten Formen, sondern gegen die Ueberlieferungen des Glaubens und der Sage. Bald mit heiterem Humor, bald mit skeptischem Sarkasmus, bald mit frivolem Spott werden Götter und Heroen in die Sphären des gemeinen Lebens herabgezogen, und die bildende Kunst nahm das auf. Manche Gestalten aus der Umgebung des Bacchus, Satyrn, Silene, zu deren Genossenschaft auch Herakles sich gesellt, sind, wie die Hirten, der bukolischen Poesie, durch ihr sinnliches, derbes Wesen zu solcher Charakteristik vorgebildet; aber auch die idealen Götter des Olymps müssen sich zu genreartigen Motiven bequemen: eine Aphrodite, die sich im Spiegel des Ares beschauet, Hermes als Kinderwärter, Eros und Ganymedes als Knöchelspieler übten einen neuen Reiz aus. Die bewußte Reflexion, mit welcher die Zeit der Ueberlieferung wie dem eigenen Thun gegenüber stand, blieb auch den Künstlern nicht fremd und sprach sich nicht allein in der überlegten Technik, sondern in geistreichen Zügen aus, die dem Beschauer zumutheten, mehr in dem Kunstwerk zu suchen, als mit den Mitteln der Kunst auszudrücken war. Selbst ein Anstrich von Gelehrsamkeit wird mitunter bemerkbar. In Cyzicus hatte Attalus das Denkmal seiner Mutter mit Darstellungen kindlicher Liebe aus der Sage und Geschichte schmücken lassen: eine Zusammenstellung ganz im Stil der alexandrinischen Grammatikerpoesie. Auf Reflexion beruhete zum guten Theil wenigstens auch die Neigung für Kindergestalten, in deren Naivetät man im Gegensatz gegen die Künstlichkeit der Ueberbildung eine Rückkehr zur Natur zu empfinden glaubte, während die anmuthig zarten Formen den Sinnen schmeichelten. Mit einem eigenthümlichen Raffinement schuf man eine Kinderwelt, die zu Trägern aller Vorgänge des täglichen Lebens und der Sage gemacht wurde. Da man auch Eros als Knaben darzustellen sich gewöhnte, so wurden aus den Kindern Liebesgötter, die wie in einem mährchenhaften Reich nach Menschenart ein phantastisches Spiel trieben. Denn die echt alexandrinische Vorliebe für das Anmuthige, Zarte, Weiche macht sich in der bildenden Kunst nicht minder geltend, als die gewaltsame Anspannung des Pathos und der Kraft.

Namentlich das erotische Element waltet auch hier vor; die Fülle der erotischen Motive, mit denen in der Poesie und bildenden Kunst der Römer die Sagenwelt durchzogen erscheint, ist sicher auf die Alexandriner zurückzuführen, wie die im Gegensatz zu Praxiteles und Skopas immer sinnlicher und üppiger werdenden Darstellungen der Nereidenzüge und des bacchischen Schwarms, welche bis zu den bedenklichen Gruppen des Pan und Olympus, oder des mit dem Satyr ringenden Hermaphroditen gelangen. Daß aber auch das feine, edle Element jener Auffassungsweise Gestalt gewann, beweisen die durch Geist und Empfindung, wie durch zarte Schönheit gleich anziehenden Gruppen der von Eros gepeinigten und im Kuß mit ihm vereinigten Psyche, eine Schöpfung dieser Zeit, welche den schönsten Werken der alexandrinischen Elegie zum mindesten ebenbürtig ist.

Es ist sehr zu bedauern, daß wir nicht mehr im Einzelnen nachzuweisen im Stande sind, wie die Kunst, als sie zwar nicht von den Römern, aber doch bei den Römern und für dieselben in einer Weise und Ausdehnung geübt wurde, daß man von einer Verpflanzung der Kunst nach Rom reden kann, an die Kunst der Diadochenzeit anknüpfte. Daß dies vielfach, namentlich in der eigentlich monumentalen Kunst, geschehen sei, macht die stets sich wiederholende Beobachtung, daß bei solcher Uebertragung von Culturelementen die der Zeit nach am nächsten liegenden bestimmenden Einfluß üben, an sich wahrscheinlich, es führen auch noch einzelne Spuren darauf hin; allein streng nachgewiesen ist es bis jetzt nicht.

Die Römer, auf Ackerbau und Kriegsdienst angewiesen, bedurften und verstanden die Kunst nicht; ihre Religion und deren Cultus verschmähete anfangs die Götterbilder ganz, und ließ auch später nur sparsam einen Schmuck durch die bildende Kunst zu. Obgleich die römische Religion im ausgedehntesten Maaß Personification der göttlichen Macht in ihren einzelnsten Aeußerungen hervorrief, entbehrte sie doch aller sinnlich gestaltenden Kraft; keine der römischen Gottheiten ist durch die Kunst zu einer eigenthümlichen Gestalt ausgeprägt, sondern nur griechischen Götterbildern assimilirt worden; die Göttin Roma selbst ist eine Mischung von Minerva und Amazone. Ebenso wenig konnte die Sage zu einer künstlerischen Ausbildung gelangen; nur ver-

einzelte Elemente derselben wurden spät, und dann nach der Analogie der griechischen Mythologie, ausgeschmückt. Als sich ein Bedürfniß regte, dem Cultus auch durch die Kunst erhöhete Würde zu geben, wandte man sich theils an die Griechen in Unteritalien, theils und lange vorwiegend an die benachbarten Etrusker; von einer eigenen Kunstbildung aber kann nicht die Rede sein.

Die Etrusker, von deren Cultur wir fast allein durch die in ihren Gräbern aufbewahrten Kunstprodukte, also nur in einzelnen, zerstreuten Zügen ein Bild erhalten, zeigen uns an einem merkwürdigen Beispiel, welche Wirkung die griechische Kunst auf ein Volk ohne Anlage für die Kunst, aber zum Handwerk geschickt, durch Uebertragung ausübte. Durch Seemacht und ausgebreiteten Handel im Besitz bedeutender Macht, zum Luxus und zur Pracht ebenso geneigt wie zu üppigem Wohlleben, führten sie in früher Zeit aus Asien und Aegypten mancherlei Erzeugnisse des Kunstfleißes bei sich ein, dann tritt der Handelsverkehr nach Griechenland ein, und seine Produkte verdrängen bald alle übrigen aus dem Handels- und Lebensverkehr. Schon die merkantilen und industriellen Verhältnisse Etruriens führten darauf hin, daß man die eingeführten Kunstgegenstände im Lande selbst herzustellen versuchte. Für Thon- und Metallarbeit fand sich dort vortreffliches Material, während die verschiedenen Steinarten der Sculptur nicht günstig sind; Geschicklichkeit der Hand, fleißige und sorgsame Arbeit waren bei ihnen entwickelt, was sich durch mechanische Nachbildung, durch saubere Technik erreichen ließ, gelang ihnen vortrefflich. Etruskische Bronzegefäße fanden selbst in Griechenland Beifall, und wir können die Spuren ihrer Verbreitung durch den Handel im Norden ziemlich weit verfolgen. Allein es fehlt ihnen so ganz an künstlerischer Produktivität, daß sie nicht nur selbständig zu erfinden, sondern die übertragenen Anschauungen, Motive, Formen auszubilden und anzuwenden außer Stande sind. Sie übernehmen die ihnen zukommenden griechischen Kunsterzeugnisse im Ganzen und bilden sie nach, so weit und so gut sie es vermögen, d. h. meist in einseitiger Uebertreibung, ohne eine Ausbildung derselben vorzunehmen, bis von Griechenland aus, wo mittlerweile ein neues Stadium der Kunstentwicklung durchlaufen war, ein Impuls nach einer anderen Richtung hin gegeben wird, der in Etrurien in gleicher Weise

mechanisch fortwirkt. Dieser Proceß läßt sich in seinen Absätzen verfolgen, und es kann dabei von einer stetigen Entwickelung und harmonischen Ausbildung der etruskischen Kunst nicht die Rede sein. Sie erhält sogar die Gegenstände, welche sie darstellt, zur künstlerischen Form ausgebildet, fertig überliefert: griechische Sage, wie sie nicht durch die Poesie, sondern auch schon durch die bildende Kunst geformt ist, tritt uns in etruskischen Reliefs, Spiegelzeichnungen, Malereien entgegen. Es konnte nicht fehlen, daß nach dieser Richtung hin einige Versuche zur Selbständigkeit gemacht werden, allein sie beschränken sich wesentlich auf Aeußerlichkeiten des Costums. Die Götter und Dämonen, welche mit etruskischen Namen sich in die griechische Sage eindrängen, sind, selbst den grausen Todesdämon Charun nicht ausgenommen, in ihren wesentlichen Zügen der griechischen Kunst entlehnte, nur etruskisirte, Gestalten. Auch wo der seltene Versuch gemacht ist eine einheimische Ueberlieferung darzustellen, wie die Sage von Cäle Vibenna und Mastarna, ist ein Unterschied von der daneben gestellten troischen Darstellung nicht zu bemerken. Nur soweit ein praktisches Interesse zur Geltung kommt, zeigen sich die Etrusker tüchtig, dasselbe den eigenthümlichen Bedingungen gemäß zu befriedigen. In der Baukunst wurde ihnen zwar mit den künstlerischen Motiven ohne Zweifel auch vieles die eigentliche Technik fördernde zugebracht, allein Festungs- und Wasserbauten, Tempel und Haus zeigen nicht allein eine imponirende Tüchtigkeit, sondern auch eine aus den Forderungen des Bedürfnisses hervorgehende Selbständigkeit. Ein praktisches Interesse nehmen die Etrusker auch an dem Zweig der bildenden Kunst, der das Andenken der Persönlichkeit lebendig erhielt, am Porträt. Während das griechische Kunstgefühl den Ausdruck des persönlich Individuellen zurückhält und im Ehrendenkmal, im Weihgeschenk, im Grabmal auf das Persönliche nur symbolisch hindeutet, benutzt der Etrusker die Kunst um seine Persönlichkeit leibhaft zu erhalten. Die Reliefs seiner Sarkophage stellen griechische Sage dar, aber die auf dem Deckel derselben gelagerten Gestalten bringen uns den Etrusker wie er leibt und lebt in Physiognomie, Körperbau und Tracht zur Anschauung. Hier tritt der Realismus, welcher sich auch sonst in Einzelnheiten verräth, unverhohlen als echt etruskischer Charakterzug hervor, ohne daß er fähig gewesen ist, eine

durchgreifende Gestaltung der Kunst von diesem Princip aus zu bewirken.

In eigenthümlichen Zügen berührte sich die Richtung des römischen Geistes mit dem etruskischen. Ihre praktische Tüchtigkeit bewährte sich auf dem Gebiet der Architektur, wo sie zwar alle künstlerischen Motive entlehnten, aber mit einer Systematik, mit einer Technik entwickelten, welche Achtung gebietet und in Anlagen von großartigem Maaßstab ausgeführt imponirt. Die für Bauwerke zum Theil vorzüglichen Steinarten waren für Sculptur wenig geeignet; hier beschränkte man sich wesentlich zum Schmuck der Architektur, auf Arbeiten in Thon und Metall. Der realistische Sinn, welcher das Verdienst der bildenden Kunst in die getreueste Naturnachahmung setzt — in seiner Einseitigkeit das Erbtheil des ungebildeten Kunstsinnes — wurde bei den Römern ebenfalls durch das starke Gefühl der Persönlichkeit getragen. Dem Wunsch, die abgeschiedenen Mitglieder der Familie um sich zu sehen, wurde durch Wachsmasken entsprochen, welche, gewiß zeitig über dem Gesicht selbst geformt, die Natur unmittelbar wiedergaben, deren Eindruck durch Farben belebt wurde. Nichts konnte dem hellenischen Kunstsinn, der mit dem feinsten Gefühl die Wahrheit der Kunst und des Wirklichen unterschied, stärker widersprechen als die römische Sitte, beim Begräbniß Menschen mit diesen Masken zu bekleiden und den Verstorbenen darstellen zu lassen. Etwas ähnliches sollte also auch die Statue nach römischer Auffassung leisten, für sie wesentlich ein Gedächtnißmal, wozu auch die im Leben übliche exemplarische Behandlung der Kleidertracht mit beitrug. Die Malerei, welche verhältnißmäßig früh in Rom Theilnahme fand, wurde als ein willkommnes Mittel benutzt von Schlachten, Belagerungen und anderen Kriegsthaten der Bevölkerung der Hauptstadt lebendige Anschauung zu geben. Es kam also auch hier auf die getreueste Wiedergabe der Wirklichkeit, auf effektvolle Deutlichkeit durch große Dimensionen und genaues Detail an. So wurde die Richtung auf eine historisch monumentale Behandlung der Kunst, wo sie im römischen Sinne zur Geltung kam, frühzeitig entwickelt. Um dem so allmählich zunehmenden Bedürfniß zu genügen wurden einzelne Künstler nach Rom gezogen, und die wachsende Bedeutung und der steigende Verkehr machten Rom zum Sitze eines Kunstbetrie-

des, in welchem sich etruskische und unteritalische Elemente begegneten. Freilich sah der echte Römersinn in allen Erzeugnissen hellenischer Bildung und Kunst nur Hülfsmittel der Verweichlichung, deren Verpflanzung man aus allen Kräften verhindern müsse, und ließ auch die aus dem eroberten Hellas in Menge entführten Kunstwerke nur gleich Waffen und Geld als eine kostbare Siegesbeute gelten, deren Kunstwerth man nicht schätzen konnte noch wollte. Allein es ließ sich nicht hindern, daß die Neigung mit glänzenden Kunsttrophäen, anfangs im Namen des Staats, dann auch im eigenen Besitz zu prunken, mit jedem neuen Triumph, und so wie hellenische Bildung trotz patriotischen Widerstrebens über das geistige Leben in Rom zur Herrschaft kam, wuchs, auch die Kunst, mit deren Werken die Stadt erfüllt wurde, nicht unbeachtet blieb. Echter Kunstsinn, der sich nicht einführen ließ, ist aber in Rom nie erweckt, die Kunst ist den Römern nie, wie die Litteratur, ein Gegenstand geistiger Bewerbung und ernsthafter Bemühung geworden. Weder die Leidenschaft Kunstwerke zu besitzen, welche gegen das Ende der Republik zu einer förmlichen Plünderung der Länder griechischer Kunstbildung führte und Rom durch den überreichen Schmuck der öffentlichen und Privatgebäude zu einem colossalen Museum machte, noch eine gewisse dilettantische Kennerschaft, welche allmählich als ein Erforderniß allgemeiner Bildung galt, können etwas für wahres Verständniß der Kunst beweisen. Bei diesem Zustande der Kunstbildung waren es sinnlicher Reiz, energischer Ausdruck, virtuosenhafte Technik, Luxus und Pracht, welche die Liebhaber reizten; die reine Schönheit, die ernste Größe der edelsten Kunstblüthe erschloß sich nur einem tiefen Kunstgefühl, die unscheinbaren starren Werke der sich entwickelnden Kunst konnte nur ein geübtes Kunsturtheil würdigen. Beides fand sich selten, und so strebte man hauptsächlich Kunstwerke nach Phidias zu gewinnen; um so mehr, als die großen Werke der älteren Zeit vielfach durch ihren engen Zusammenhang mit der Architektur vor Entführung geschützt wurden.

Das immer mehr sich steigernde Verlangen bei allen, welche nur die Mittel besaßen, Paläste und Villen mit Kunstwerken zu schmücken übte den bedeutendsten Einfluß auf die Kunstübung. Einem so ausgedehnten Bedürfniß konnte durch Einführung aus-

wärts erkaufter oder geraubter Kunstwerke nicht genügt werden, es mußte einen in ähnlichem Maaße gesteigerten Kunstbetrieb hervorrufen, der in Rom seinen Sitz nahm, ohne jedoch in die Hände der Römer zu kommen; fortdauernd sind es Griechen, welche dort fast ausschließlich die Kunst wie das Kunsthandwerk übten. Von der größten Bedeutung wurde es, daß die Kunst in Rom, soweit wir urtheilen können, in ungleich größerem Umfang, als je in der Diadochenzeit, sich in den Dienst der reichen Privatleute begab. Mangel an Verständniß bei großen Mitteln und Mangel an schöpferischer Kraft bei entwickelter technischer Fertigkeit wirkten zusammen, um der künstlerischen Arbeit mehr und mehr den Charakter einer Fabrikthätigkeit zu geben, welche durch massenhafte Durchschnittsproduktion den Anforderungen der Mode dient. Daher rühren die endlosen Copien beliebter Kunstwerke, in deren Besitz jeder zu sein wünschte, und sich, da die Originale nicht zu vervielfältigen waren, mit Nachbildungen begnügen mußte, deren Sorgfalt mit der vermehrten Nachfrage abzunehmen pflegte. Daher kommt die immer sich wiederholende mechanische Anwendung derselben Motive z. B. bei Porträtstatuen, daher das Herabziehen und Vernutzen alles dessen, was eine bessere Zeit mit originaler Kraft oder mit feinem Sinn für Form und Bedeutung erfunden hatte, für rein ornamentale Zwecke. Die Werke dieser in der Fremde dienenden Kunst, welche unsere Museen füllen und uns eine Vorstellung von der Kunstübung bei den Römern geben, dürfen uns allerdings nicht vergessen lassen, daß in Rom auch die monumentale Kunst gepflegt wurde. Augustus schenkte mit bewußter Absicht auch der Pflege der Kunst seine Aufmerksamkeit; die großartigen Bauwerke, welche er aufführen ließ oder welche er veranlaßte, wurden mit Kunstwerken aller Art reich geschmückt, die er theils aus Griechenland, Asien und Aegypten herbeischaffte, theils in Rom ausführen ließ. Seine Nachfolger sind fast ausnahmslos seinem Beispiel gefolgt, auch reiche Privatleute verwendeten großartige Mittel für öffentliche Anlagen. Tempel, Märkte mit ihren Säulenhallen und Basiliken, Thermen, Amphitheater und Theater boten der Sculptur und Malerei unabsehbare Räume zu schmücken dar. Zum großen Theil müssen diese Anlagen schon den Charakter von Kunstsammlungen gehabt haben, denn das System der Kunstplünderung wurde unablässig fortgesetzt und das

allgemeine Urtheil theilte der Kunst früherer Zeiten so entschieden den Preis zu, daß es ein anerkannter Vorzug blieb, möglichst viele Werke alter berühmter Meister aufzustellen, neben denen die Künstler der Gegenwart die bescheidene Aufgabe der Decorateurs übernahmen. Aber Augustus sprach einen echt römischen Gedanken aus, als er auf seinem Forum die langen Statuenreihen großer Krieger von Aeneas bis auf die Gegenwart, die Ahnenbilder des römischen Volks, aufstellte. Fast die ganze Kaiserzeit erscheint in einer Folge bedeutender Bildnisse in ihren hervorragenden Persönlichkeiten wie in ihrer Kunst historisch charakterisirt; wenn auch der Ehrgeiz, durch Porträtstatuen geehrt zu werden, der bis in das kleinste Municipium drang, einen Wald von mittelmäßigen Dutzendarbeiten daneben stellte. Auch in dem bildlichen Schmuck der Triumphbögen, Ehrensäulen und ähnlicher Denkmäler bewährt die römische Kunst die Tradition der lysippischen und pergamenischen. Gelingt es ihr nicht die Freiheit und Elasticität zu gewinnen, welche die Bewegung der griechischen Kunst auszeichnet, so hat der schwerere, feste Schritt etwas charakteristisch Römisches; sie zeigt sich vollkommen durchdrungen von dem Geist und Leben der Thaten, welche sie mit Verständniß für das Bedeutende und Bezeichnende anschaulich macht; sie versteht es in jeder Beziehung großartige Aufgaben mit einer achtunggebietenden Technik zu lösen: sie muß als eine echt historisch-monumentale gelten. Eine Kunst, die zu solchen Leistungen fähig ist, bewährt noch ein inneres Leben, dessen Aeußerungen auch nach anderen Richtungen hin, wenn gleich nur in verwischten Spuren erkennbar sind. Ein Bild von der Entwickelung der Kunst in der Kaiserzeit herzustellen ist besonders deshalb so schwierig, weil fast alle Individualität in derselben verschwindet und man es nur mit Massen zu thun hat. Während uns in den Zeiten der blühenden Kunst eine Menge von Künstlern begegnet, deren Individualität verbürgt, durch jedes neue Zeugniß bestimmter anschaulich wird, sind uns aus der Kaiserzeit gegenüber der außerordentlichen Menge von Kunstwerken nur sehr wenig Namen von Künstlern überliefert, und diese zeigen, selbst wenn ihre Werke erhalten sind, selten eine individuelle Physiognomie. Gewisse allgemeine Züge der Entwickelung lassen sich indessen doch auffassen.

In der letzten Zeit der römischen Republik siedelten an-

gesehene Vertreter der griechischen Wissenschaft, Philosophen, Rhetoren, Grammatiker nach Rom über, welches zum Hauptsitz der nach bestimmter Schultradition betriebenen Studien wurde. Auch die Griechen haben kein Hehl daraus, daß die großartigen Verhältnisse, der vielseitige Verkehr der Weltstadt einen kräftigenden und reinigenden Einfluß auf die Anschauungen ausübten, nach welchen Forschung und Darstellung mannichfach restaurirt wurden. Die Wirkungen solcher Bestrebungen treten uns in der römischen Litteratur, welche mit diesen Studien eng verbunden war, noch anschaulicher als in der griechischen entgegen; als Hauptvertreter dürfen uns Cicero und Horaz gelten. Sowie Cicero dem durch Hortensius aufgebrachten asianischen Stil und später dem durch Calvus vertretenen einseitigen Altatticismus entgegentrat, und die großen attischen Prosaiker der besten Zeit als die wahren Muster einer mustergültigen Prosa aufstellte; so opponirte Horaz als Kritiker und Dichter wie gegen die Ueberschätzung der älteren der Form nach unbefriedigenden Nationalpoesie, so gegen die unbedingte Nachahmung der überfeinen alexandrinischen Technik, und empfahl ebenfalls das Studium der großen griechischen Dichter aus den blühenden Zeiten der Poesie als Bildungsmittel der dichterischen Darstellung in den verschiedenen Gattungen. Beide erstrebten einen correcten und geschmackvollen Stil, und im Gefühl der fehlenden originalen Schöpferkraft, suchten sie diesen durch Nachbildung guter, mit treffendem Urtheil gewählter Muster zu bilden. In ganz gleicher Richtung strebte auch die bildende Kunst in derselben Zeit eine Restauration durchzuführen. In der Einsicht daß es an genialer Kraft für neue Schöpfungen fehle, verzichtete man darauf durch eigenthümliche Erfindung die Kunst neu zu beleben, man war zufrieden für Stil und Technik eine sichere Schule zu gewinnen. Als ein Vertreter dieser Richtung begegnet uns der Zeitgenosse Varros, Pasiteles, ein Mann, der durch vielseitige künstlerische und litterarische Bildung für eine solche Regeneration vorzugsweise geeignet erscheint, und dessen Schule wir noch durch zwei Generationen in den Künstlern Stephanus und Menelaus verfolgen können. Die Muster einer correcten Darstellungsweise suchte man auch hier in den anerkannten großen Meistern der attischen Sculp-

tur; dadurch war zugleich ausgesprochen, daß man in der Wahl der Gegenstände wie in der Auffassung der Tradition der idealen, echt hellenischen Kunst, im Gegensatz gegen die dem Realismus sich zuneigende römische, folge, während sie der herrschenden Fabrikarbeit gegenüber die sorgfältigste technische Ausführung in Anspruch nahm. In der Wahl der Muster war man dabei keineswegs einseitig. Wie in der Litteratur neben Demosthenes, Plato, Isokrates auch Lysias und Thucydides, neben den attischen Tragikern, den äolischen Lyrikern auch Theokrit und Kallimachus Nachahmung fand, so wählte sich die bildende Kunst neben Phidias und Polyklet, neben Skopas und Praxiteles, auch Myron und Lysippus zum Muster, und verschmähete auch Kalamis und andere archaische Künstler nicht. War die alterthümliche Darstellungsweise, als ein besonderes stilistisches Element, unter gewissen Voraussetzungen z. B. architektonischen immer in Anwendung gekommen, so fing sie jetzt an neben anderen eine selbständige Bedeutung, wenn auch nur als Liebhaberei, zu gewinnen. Welchen Einfluß auf eine Kunstübung solcher Richtung die unermeßlichen in Rom aufgehäuften Kunstschätze — ähnlich wie die alexandrinischen Bibliotheken auf die poetischen und gelehrten Studien — üben mußten, ist ebenso klar als der Gewinn, welchen unter der verwirrenden Zerstreuung eine Schulung nach den besten Mustern dem Geschmack in der Auffassung und der Correctheit in der Formgebung bringen mußte. War nun gleich die Thätigkeit dieser Kunstübung wesentlich nur Reproduktion, so beschränkte sie sich doch keineswegs auf eigentliches Copiren, sondern bemühte sich nachbildend zugleich die entlehnten Elemente mit einer gewissen Selbständigkeit umzubilden. Größere Compositionen wurden in ihre Bestandtheile zerlegt und diese einzeln oder in neuen Gruppirungen gebracht, einzelne Figuren mit anderen in Verbindung gesetzt, bedeutsamen Motiven durch eine leise Modifikation ein neues Interesse abgewonnen. Nicht leicht begegnet uns etwas wahrhaft Neues, ursprünglich Erfundenes, überall Anwendung von etwas Ueberkommenen, aber in der Umbildung verräth sich Takt und Sinn für die Schonung des Ueberlieferten und Geist und Feinheit im Herbeiführen neuer Wendungen. Indessen beschränkte sich der Einfluß einer Kunst mit so spärlicher Lebenskraft mehr

und mehr auf die Bildung des Geschmacks und der Mode, die von der gebietenden Hauptstadt aus das ganze römische Reich auch in seinem Kunstbetrieb beherrschte: zu einem wirklich selbständigen Leben wuchs sie nicht mehr herauf. Das tritt besonders deutlich hervor, als Hadrian, selbst Gelehrter, Dichter und Künstler, auch die Kunst durch großartige Unterstützungen und Anregungen zu beleben suchte. Die colossalen Anlagen seiner Villa in Tivoli lassen uns noch in ihren Trümmern und in der Masse der dort gefundenen Kunstwerke ahnen, mit welchen Anstrengungen und Mitteln in derselben ein Mikrokosmus aus allen Elementen der Kunst aller Zeiten und Länder zusammengesetzt wurde. Allein weder die eigenthümliche Schönheit des Antinous, welche er in die verschiedensten Gestalten kleiden ließ, noch die Götter Aegyptens und des Orients, deren fremdartige Erscheinungen mehr und mehr in den Vordergrund treten, waren im Stande einen frischen Aufschwung oder neue Formen hervorzurufen. Trotz der Abneigung und Verachtung, welche die Römer, wie die Griechen, gegen die Aegypter hegten, hatte der Cultus der Isis mit Osiris und Harpokrates seit der letzten Zeit der Republik mehr und mehr Anhänger gefunden; später gesellte sich ihnen Serapis, der zu hoher Geltung gelangte, zu. Seit der Eroberung Aegyptens kam sogar ägyptischer Geschmack für Schmuck, Geräthe, Zimmerverzierungen in Mode, die uns besonders in Pompeji anschaulich entgegentritt. Es war ägyptische Kunst und ägyptisches Kostum, durch griechische Auffassung modificirt, welche von Alexandria aus nach Rom übertragen, dort sich noch mehr zu accomodiren lernte, aber etwas Neues hervorzubringen außer Stande war. Ebensowenig vermochten die aus Asien übertragenen Culte neue Gebilde hervorzurufen. Der phrygische Atys ist eine Umbildung des Paris, das Vorbild des persischen Mithras ist die stieropfernde Siegesgöttin, der auf dem Stier stehende Jupiter von Dolichene ist ein römischer Imperator, die ephesische und persische Diana sind Erneuerungen alter Götterbilder. Auch war die durch den persönlichen Geschmack des Kaisers begünstigte Reaktion, welche die alterthümliche Formgebung als wesentliche berechtigte zur Geltung bringen wollte, nicht fähig in der Kunst eine ähnliche Bewegung hervorzubringen wie in der

Litteratur. Ueberhaupt fängt die Kunst an zurückzubleiben hinter dem allgemeinen geistigen Leben, welches seine Kräfte zum letzten Kampf gegen das siegreich vordringende Christenthum sammelt. An diesem Kampf nimmt sie keinen wirksamen Antheil mehr, aber allmählich bis zur Ungeschicklichkeit herunter gekommen, steigt sie mit in die Katakomben hinab, und so unverwüstlich ist die in ihren Keim gelegte Lebenskraft, daß sie wieder heraufgestiegen ein wesentlich gestaltendes Element der modernen Kunst in allen ihren Entwickelungsphasen wird.

Die Restitution verlorner Kunstwerke für die Kunstgeschichte.

Wer sich den außerordentlich großen Reichthum antiker Kunstwerke, namentlich von Sculpturen, die uns noch erhalten sind, vergegenwärtigt, wer ein großes Museum, die „Welt von Statuen" im Vatican oder die Gipsabgüsse des neuen Museums in Berlin durchgeht, wer auch nur ein paar Hauptkupferwerke durchblättert, und sich dabei an die großen Künstler und Kunstwerke erinnert, welche uns durch die alten Schriftsteller, aus deren Nachrichten wir uns das Gerüst der alten Kunstgeschichte zusammensetzen müssen, bekannt sind, dem drängt sich die unerfreuliche Beobachtung auf, wie unverhältnißmäßig wenig, wie fast gar nichts von dem, was einen großen Namen in der alten Kunstgeschichte führte, leibhaftig auf uns gekommen ist. Wie hart die Zeit auch mit den Werken der alten Litteratur verfahren ist, wie viel Großes und Schönes sie auch zerstört hat: wir kennen Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Herodot, Thucydides, Plato, Aristoteles, wir kennen Catull, Virgil, Horaz, Cicero, Tacitus — und wie lang ließe sich diese Reihe noch ausdehnen — aus ganzen erhaltenen Werken, und von vielen Schriftstellern lassen wenigstens Bruchstücke uns die Individualität noch erkennen. So können wir uns von der Litteratur der Alten nach den wesentlichen Phasen ihrer geschichtlichen Entwickelung, nach ihren charakteristischen Erscheinungen ein Bild entwerfen, das zwar an großen Lücken und starken Ungleichheiten leidet, aber der Hauptsache nach aus eigenen Anschauungen hervorgeht. Treten wir aber aus den Bibliotheken

Grenzboten 1868 II S. 80 ff.

in die Museen, so sehen wir uns nach Phidias olympischem Zeus und seiner Athene, nach Polyklets Götterkönigin, nach Praxiteles Aphrodite und Eros, nach Skopas Apollo und Bacchus, nach Lysippus Herakles vergebens um, von den Werken der Malerei, von Polygnots Zerstörung Troias, Apelles Aphrodite, Timanthes Iphigenia, Timomachos Medea gar nicht zu reden. Und doch kann die Geschichte der bildenden Kunst, soll sie nicht ein Spiel mit Worten ohne Inhalt und Bedeutung bleiben, der Anschauung so wenig entbehren als die Litteraturgeschichte der Lectüre; sie muß alle Hülfsmittel aufbieten, um von den Meisterwerken, welche die Hauptphasen ihrer fortschreitenden Entwickelung bezeichnen, eine Vorstellung zu gewinnen, welche aus Anschauung wenigstens mittelbar abgeleitet ist. Ein Hülfsmittel steht ihr dafür zu Gebot, welches die Litteratur in dieser Art nicht verwenden kann, die Copien. Bleibt auch die Copie geistig und technisch weit unter dem Original — wie der Kupferstich nach einem Gemälde, wie der Clavierauszug nach einer Partitur wesentlich nur ein Erinnerungsbehelf für den ist, der das Original kennt —, immer hält sie soviel von diesem fest, um für dessen Erkenntniß und Würdigung feste Haltpunkte zu geben. Nun kann man mit Zuversicht voraussetzen, daß im Alterthum wie zu allen Zeiten von allgemein besprochenen und beliebten Kunstwerken Copien gemacht worden sind; man kann mit Sicherheit behaupten, daß in der unermeßlich reichen Weltstadt Rom, nachdem, wenn auch nicht Kunstgenuß, so doch Kunstbesitz ein Bedürfniß des Luxus geworden war, Copien von den Wunderwerken, in deren Besitz man nicht gelangen konnte, für die Liebhaber gemacht werden mußten. Einleuchtender noch als die schriftlichen Zeugnisse, an denen es nicht fehlt, bestätigt diese Thatsache ein Blick auf die vorhandenen Sculpturen. Wenn man dieselbe Figur oder Gruppe, dasselbe Motiv in einer größern oder geringern Anzahl von Sculpturen, entweder genau, bis zu völliger Uebereinstimmung in den Maaßen, oder im einzelnen mit mehr oder weniger willkürlichen Modifikationen wiederholt, oder auch wohl in einem andern Zusammenhang verwendet findet, so darf man ohne Bedenken auf ein angesehenes Original schließen. Aufmerksame Musterung hat so aus dem Gedränge unübersehlich scheinender

Kunstwerke eine stattliche Reihe bedeutender Originale wieder hergestellt. Aber kann man diese auch näher bezeichnen? kann man aus zuverlässigen Anzeichen die Zeit, den Meister erkennen, welchen sie angehören? kann man das Verhältniß, in welchem die Copie zum Original stand, genauer würdigen? kann man aus solchen Nachbildungen wer weiß wie vielter Hand eine befriedigende Vorstellung von der Kunst des Meisters überzeugend ableiten? Von der Lösung dieser und ähnlicher Fragen hängt, wie man sieht, das Gelingen der wesentlichen Aufgabe der alten Kunstgeschichte ab, die fortschreitende Entwickelung der bildenden Kunst in ihren bedeutendsten Erscheinungen wieder zur Anschauung zu bringen.

Anfangs nahm man es mit Fragen der Art keineswegs genau. Freude und Genuß an der Schönheit der verschiedenartigen, immer sich häufenden Kunstwerke suchte man durch das Bewußtsein zu erhöhen, daß sie berühmten Meisterstücken des Alterthums galten. Die überlegene Schönheit, welche einen so starken Reiz auszuüben im Stande war, wurde allein als vollgültiger Beweis angesehen, daß man bekannte und besprochne Werke der alten Kunst vor sich habe; es kam nur darauf an, den Beleg dafür zu finden, der dann freilich nicht selten durch gleich seltsame Deutungen der Monumente und der Schriftsteller gewonnen wurde. Auffallende Beispiele schienen ein solches Verfahren zu rechtfertigen. Die Gruppe des Laokoon für dieselbe zu halten, welche Plinius im Atrium des Kaisers Titus sah und welche die Kenner seiner Zeit allen Werken der Plastik vorzogen, war kaum abzuweisen. Denn der Umstand, daß die von Plinius mit der Anschauung eines Fremdenführers hervorgehobene Merkwürdigkeit, das Ganze sei aus einem Stein gearbeitet, bei genauer Besichtigung nicht zutraf, fiel nicht ins Gewicht. Nachdem bei einer zweiten Gruppe von mächtiger Wirkung, bei dem sogenannten farnesischen Stier, die Uebereinstimmung mit der von Plinius gepriesenen, aus Rhodus nach Rom gebrachten Gruppe der an den Stier gefesselten Dirce richtig erkannt war, machte die theilweise Verstümmelung eine Nachprüfung, wie es mit dem Strick beschaffen sei, den Plinius wieder als Hauptcuriosität bezeichnet, glücklicherweise gar nicht thunlich. Sollte man angesichts so schlagender Beispiele an der unmittelbaren Ableitung des Ju-

piters von Otricoli von Phidias, der ludovisischen Juno von Polyklet, der mediceischen Venus von Praxiteles Zweifel hegen? Enthusiastische Verehrung der Kunstwerke, oberflächliche Behandlung der Schriftsteller, vor allem der Umstand, daß die große Masse der aus römischem, überhaupt italienischem Boden hervorgegangenen Kunstwerke ihren Ursprung der Kaiserzeit verdankt, daß es an Werken früherer Zeiten, echt griechischen Ursprungs, und damit an sicheren Anhaltspunkten zu einer Vergleichung und historischen Würdigung fast gänzlich fehlte, wirkten zusammen, um Liebhaber und Antiquare ein Original nach dem andern entdecken zu lassen.

Allein schon eine gründlich prüfende künstlerische Betrachtung war geeignet, diese Illusionen zu zerstören. Raf. Mengs, mehr zum Aesthetiker als zum Künstler geschaffen, unterwarf die Antiken Roms — und damals war ja fast noch alles, was man Herrliches und Schönes besaß, in Rom vereinigt — einer scharfen, ins Einzelne dringenden Prüfung, für welche er die Bildung eines denkenden und kenntnißreichen Mannes und die Erfahrung eines die Technik mit Meisterschaft beherrschenden Künstlers mitbrachte. Mit einer aus den Nachrichten der Alten geschöpften hohen Vorstellung von idealer Größe und Schönheit der geistigen und technischen Leistungen griechischer Meister trat er an die Werke heran, die von ihnen erhalten sein sollten. Ueberall fand er in der Erfindung der Motive, in der Auffassung und Darstellung der Formen, in der Composition, Spuren und Andeutungen jener Vollendung, welche er als den Charakter der griechischen Kunst ansah, aber überall durch Fehler und Ungeschicklichkeiten, oft unglaublicher Art, entstellt und verzerrt. Nirgends sah er die Elemente, die ihm einzeln, zerstreut und versplittert entgegentraten, zu einem Ganzen vereinigt, das ihn durch die harmonische Durchdringung geistiger und technischer Vollendung befriedigen konnte; er mußte aus den Trümmern der realen Erscheinungen die Idee des griechischen Kunstwerks in seinem Geist wiederherstellen. Da er seine Prüfung unbeirrt durch antiquarische Vorurtheile und Liebhabereien anstellte, sprach er unbedenklich das Resultat, so paradox es auch erschien, dahin aus, daß unter der großen Masse antiker Kunstwerke sich gar kein Original eines großen Meisters mehr finde. Auch von den Statuen

der hoch gepriesenen Gruppe der Niobe behauptete er, sei keine ein Original, und das galt für eine der gewagtesten Heterodoxien auf diesem Gebiet.

Von Mengs vielfach angeregt und gefördert hat Winckelmann, der mit einer an bestimmt umgrenzten historischen Aufgaben geübten geschichtlichen Auffassung und mit einem durch das Studium der griechischen Dichter ausgebildeten Gefühl für die Entwickelungsstufen der griechischen Kunst die Bildwerke der römischen Museen betrachtete, von diesen die allgemeinen Merkmale ableiten können, welche den allmählich fortschreitenden Gang der bildenden Kunst bei den Griechen in ihren charakteristischen Momenten bezeichnen. Müssen wir die Divinationskraft, welche aus so verkümmerter Ueberlieferung das Urbild in seinen wesentlichen Grundzügen wieder zur Anschauung brachte, und den Scharfblick, welcher so vieles Einzelne treffend würdigte und an seinen Platz stellte, bewundern, so wurde doch nun das Mißverhältniß der erhaltenen Kunstwerke zu der geringen Anzahl der kenntlich bezeichneten Monumente der Kunstgeschichte erst recht auffallend. In Winckelmanns herrlichem Tempel der alten Kunst stand die lange Reihe der Piedestale mit den Namen der größten Künstler geschmückt, aber die Götterbilder auf denselben fehlten. Und doch hatte er, minder rigoristisch als sein künstlerischer Freund, noch manchem Kunstwerk höheren Werth beigelegt, als ihm zukam.

Die Situation der kunstgeschichtlichen Forschung ist im neunzehnten Jahrhundert durch die lange Reihe wichtiger Entdeckungen auf griechischem Boden eine wesentlich andere geworden. Die Sculpturen der Tempel von Selinunt, Aegina, Olympia, vom Theseum, Parthenon, Niketempel, Erechtheum in Athen, vom Apollotempel in Phigalia, vom Mausoleum in Halikarnaß, deren Entstehungszeit genau oder annähernd feststeht, deren Ursprung aus den Ateliers der größten Künstler unbezweifelt ist, stellten feste Merksteine für die künstlerische Entwickelung hin und gewährten die längst ersehnte Anschauung echt griechischer Kunstwerke; von ihnen aus war eine Vergleichung und Würdigung der herren- und zeitlosen Masse nach ihrem Werth für die Kunstgeschichte erst möglich geworden. Auch einzelne Kunstwerke in nicht geringer Anzahl, schon durch den griechischen Fundort beglaubigt und meist durch die Umgebung bestimmter

charakterisirt, erweiterten und berichtigten unmittelbar die Kenntniß des Thatsächlichen und schärften Blick und Gefühl für das Griechische. Die so vorbereitete Prüfung mußte unter dem Inventarium der Winckelmannschen Kunstgeschichte bedeutend aufräumen. Der veränderte Maaßstab änderte Werth und Stellung der Kunstwerke, nicht wenige Fragen und Zweifel lösten sich wie von selbst, neue Gesichtspunkte führten zu neuen Combinationen und Resultaten, aber auch wieder zu ungeahnten Schwierigkeiten und Problemen. Begreiflicherweise bedrohte die neugewonnene Einsicht manchen wohlerworbenen Besitz, manche berechtigte Eigenthümlichkeit der kunsthistorischen Auffassung, Lieblingsaxiome erwiesen sich als Vorurtheile, anerkannte Größen verloren ihren Nimbus. So wurde auch der Scepticismus, mit dem Mengs die Niobegruppe betrachtet hatte, durch eine Reihe monumentaler Entdeckungen Schritt vor Schritt gerechtfertigt und aufgeklärt.

Zu Anfang des Jahrs 1583 wurden in einer Vigna nicht weit vom Lateran, in einer Gegend, welche eine namhafte Anzahl bedeutender Kunstwerke zu Tage gebracht hat, vierzehn Statuen gefunden, die man sofort auf die Sage der Niobe deutete. Das königliche Weib, welches „vom Gewölke der Trauer beschattet die Brau'n" die thränenschwangeren Augen nach oben wendet, während sie die in den mütterlichen Schoß sich schmiegende Tochter an sich drückt, konnte nur Niobe sein; Jungfrauen und Jünglinge flüchtend, verwundet, im Tode dahin gestreckt, gehörten offenbar mit ihr einer großen Gruppe an. Und welche sollte das sein als die von Plinius gepriesene? Leider sagt er uns wenig genug. Der gewiß sehr richtigen Bemerkung, daß in Rom niemand vor Geschäften und Zerstreuungen zu einer gesammelten stillen Betrachtung der Kunstwerke komme, wie sie Voraussetzung wahren Genusses und Verständnisses sei, und daß die dort zusammengehäufte Masse von Kunstwerken ersten Ranges den einzelnen die verdiente Würdigung entziehe, sodaß man von den bedeutendsten Werken nicht einmal den Künstler angeben könne, fügt er als ein schlagendes Beispiel hinzu, die Ansichten schwankten, ob die sterbenden Kinder der Niobe von Skopas oder Praxiteles seien. Also einen urkundlichen Beleg über den Urheber der Gruppe hatte man in Rom nicht. Sosus, der sie nach Rom brachte — vermuthlich derselbe, der im Jahr 38 v. Chr. als Legat des

Antonius in Asien Krieg führte und im J. 35 einen Triumph über Judäa feierte — hatte es nicht der Mühe werth gefunden, in seiner Triumphal- oder Dedicationsurkunde den Künstler namhaft zu machen, auch von den Kunstkennern, Antiquaren, Catalogabfassern hatte keiner sich veranlaßt gefunden, etwa an dem Ort, wo die Gruppe früher gestanden hatte, Erkundigungen einzuziehen, und aus inneren Gründen traute man sich nicht, die Frage zu entscheiden. Daß ein paar späte Epigramme Praxiteles als Bildner einer Niobe nennen, beweist nichts; ihnen war es nur um einen berühmten Künstlernamen zu thun. Hätte Plinius nur wenigstens noch etwas näheres über die Darstellung selbst berichtet! Eine Reihe von Epigrammen, die sonst gern an berühmte Kunstwerke anknüpfen, überbietet sich in Pointen über die versteinerte Niobe, nur zwei beziehen sich wahrscheinlich auf eine Statuengruppe. Das eine ist von Antipater von Sidon (um 135 v. Chr.)

Sprich, was hebest du drohend die Hand, o Weib, zum Olymp auf,
Löſ'st das begeisterte Haar von dem entgeisteten Haupt?
Letos mächtigen Zorn, jetzt fühlst du ihn, kinderbeglückte,
Jetzo bereue den Zwist, den du so frevelnd erregt.
Hier zuckt eine der Töchter, entseelt schon lieget die andre,
Auch die dritte ereilt schon das verhaßte Geschick.
Noch nicht endet dein Leiden, denn auch der blühenden Söhne
Schaar liegt niedergestreckt, deckend den Boden umher.
Und du, welche das schwere Geschick mit Thränen beklaget,
Wirst vom Schrecken entseelt, Niobe, starrender Fels.

Das andere von Meleager (um 270 v. Chr.) führt einen Boten redend ein

Niobe, Tantalos Tochter, vernimm die entsetzliche Botschaft,
Deines harten Geschicks traurige Kunde vernimm.
Löse die Banden des Haars, Unglückliche, Phoebus Apollos
Fernher treffendem Pfeil waren die Söhne gezeugt.
Söhne hast du nicht mehr. Ihr Himmlischen, neues erblick' ich,
Auch die Töchter ereilt hier schon der blutige Mord.
Die hier fällt an die Brust der Erzeugerin, jene zur Erde,
Diese umfasset das Knie, jene verbirgt sich im Schoß,

Eine bedroht aus der Ferne der Pfeil, die fühlt in der Brust ihn,
Jene mit brechendem Aug' suchet das schwindende Licht.
Nun schließt starrend die Mutter die einst großprahlenden Lippen,
Und vom Schrecken betäubt wird sie noch lebend zum Stein.

Wir haben keine Bürgschaft, daß die Dichter dieselbe Gruppe im Sinne hatten, welche Plinius in Rom sah, und war es der Fall, so gehört die erhaltene Niobe nicht dazu. Denn sie kann nie in der Art von vier Töchtern umdrängt gewesen sein, wie Meleager sie schildert, und die beiden von Antipater als charakteristisch hervorgehobenen Motive, das trotzige Aufheben der Hand gegen die Götter und das frei, wie im begeisterten Schwung wallende Haar, finden wir nicht bei derselben. Das letzte, auch von Meleager angedeutet, war allerdings ein Motiv, das Skopas wie Praxiteles zum Ausdruck schwärmerischer Erregung und zugleich zur Darlegung technischer Virtuosität auch sonst anwendeten; indeß gibt das noch keinen zwingenden Beweis, daß die Epigramme auf einen der beiden Künstler zu beziehen seien. Ebensowenig zwingend ist freilich die Beweisführung: Plinius kannte in Rom die Niobegruppe eines der ersten Künstler, in Rom kommen Statuen einer vortrefflichen Niobegruppe zum Vorschein, also sind beide identisch. Bei ruhiger Betrachtung mußten sich gegen diese Folgerung mancherlei Bedenken erheben, welche durch neue Entdeckungen stets verstärkt wurden.

Die wichtigste, eigentlich entscheidende Frage war die, ob die erhaltenen Statuen eine Vollendung auch der technischen Ausführung zeigen, wie man sie bei Skopas oder Praxiteles voraussetzen muß; die Frage, welche Mengs so entschieden verneinte. Allmählich kamen nun fast von allen einzelnen Statuen Wiederholungen zum Vorschein, bald vollständig bald theilweise erhalten, aber den schon bekannten so genau entsprechend, daß nicht zweifelhaft bleiben konnte, es handle sich um Wiederholung derselben Conception. Dadurch war nun freilich eine erfreuliche Bestätigung für die Voraussetzung eines berühmten Originals gewonnen, da nur ein solches so vielfach copirt wurde; allein die neu aufgefundenen Statuen und Bruchstücke standen den früheren in technischer Hinsicht keineswegs nach, manche übertrafen sie eher, wenigstens schwankte bei der Entscheidung, wo Original, wo Copie zu erkennen sei, in nicht wenigen Fällen das Urtheil. Neuerdings

ist man aber auf eine Wiederholung der zweiten eilig fliehenden Tochter aufmerksam geworden, welche diese Frage entscheidet. Es ist ein Torso im vaticanischen Museum (Titelvign.), dem leider der Kopf und zum Theil die Arme fehlen, indeß zeigt die Vergleichung mit der besser erhaltenen Florentiner Statue völlige Uebereinstimmung in der Conception und den Motiven. Aber welch ein Unterschied in der Ausführung! Hier im Faltenwurf des von der stürmischen Flucht gepeitschten Gewandes, in den Formen des klar hervortretenden Körpers, im ganzen Zuge der von Todesangst getriebenen Bewegung, lebendige Wahrheit, Kraft und Fülle, Einfachheit und Größe, unmittelbar ergreifend und durch steigende Bewunderung fesselnd, dort Sorgfalt im Kleinen, zierliche Eleganz ohne Leben und Schwung: kurz, hier griechische Kunst, dort römische Technik. Gilt es hier die Frage, wo der berechtigte Anspruch, für ein Original zu gelten, erhoben werde, so ist die Entscheidung nicht schwer. Und diese Ueberlegenheit, welche den durchschlagenden Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst deutlich vor Augen stellt, auch nur einer Statue der Florentiner Niobegruppe gegenüber, beweist unwidersprechlich, daß bei diesem ganzen Statuenverein von einem Anspruch auf Originalität, von unmittelbarer Herleitung aus der Zeit des Skopas und Praxiteles nicht die Rede sein kann. Bei der Anschauung, welche wir von griechischer Kunst allmählich gewonnen haben, kann man aber auch die vaticanische Niobide nicht als ein Original jener Zeit und jener Künstler ansehen; auch sie kann nur als eine Copie gelten, allein als eine Copie, die wahrscheinlich der Zeit, gewiß dem Geist und der Ausführung nach dem Original unendlich viel näher steht als die florentinische Statue.

Also Mengs behält Recht: die Florentiner Niobidengruppe kann keinen Anspruch auf Originalität machen. Haben wir aber dafür durch die vaticanische Niobide eine um so zuverlässigere Garantie gewonnen, daß sie auf ein Original der besten Zeit zurückgeht, so kann man ja mit um so größerer Zuversicht die einzelnen Bestandtheile als schätzbares Material benutzen, um die ursprüngliche Composition nach ihren wesentlichen Motiven zu reconstruiren. Freilich ist dabei Vorsicht zu üben. Beim Copiren einer figurenreichen Gruppe konnten die Mittel, auch wohl die Laune des Bestellers, oder die Beschaffenheit des neuen Lokals,

wofür die Copien bestimmt waren, leicht veranlassen, daß man nur eine Auswahl traf. Dagegen mochte es, wenn die Integrität der Gruppe einmal zerstört war, angemessen gefunden werden, fremde Bestandtheile, die etwa in den neuen Zusammenhang zu passen schienen, auch anderswoher zu entlehnen. Ferner konnte man im einzelnen absichtlich für die neue Aufstellung berechnete Veränderungen vornehmen, ganz abgesehen von unwillkürlichen Abweichungen, welche die Auffassung und Fertigkeit des Copisten veranlaßte; wiewohl die Uebereinstimmung verschiedener Exemplare der einzelnen Statuen mit einander voraussetzen läßt, daß diese das Original im wesentlichen treu wiedergeben sollten. Die durch diese und ähnliche Betrachtungen angerathene Vorsicht wird durch eine genauere Betrachtung der in Rom zusammengefundenen Statuen nur gesteigert. Daß nicht alle, wie man in der ersten Freude wohl angenommen hatte, ohne weiteres in der Niobidengruppe Platz finden konnten, mußte bald einleuchten. Die Figur eines neben einem Felsblock aufwärts schreitenden, auf der Flucht sich umsehenden Knaben ist doppelt vorhanden, und die Annahme, daß beide in umgekehrter Ansicht in derselben Gruppe aufgestellt gewesen wären, ist, wenn man auch dem Künstler eine solche Dürftigkeit der Erfindung zutrauen wollte, schon deshalb unmöglich, weil dann das einemal der rohe Felsblock die menschliche Gestalt so unschicklich als unschön verdecken würde. Von diesen Doubletten hat also nur ein Exemplar der Gruppe angehört. Aber auch andere dort gefundene Statuen sind ihr offenbar fremd. Von dem schönen Paar jugendlicher Ringer, die auf der Erde knieend den Kampf, welchen sie stehend begonnen hatten, fortsetzen, wurde dies bald eingesehen. Ein Dichter konnte schildern, wie die Niobiden in mannichfaltigen Uebungen der Palästra begriffen von den tödtlichen Geschossen des Gottes überrascht wurden; der bildende Künstler konnte einer Gruppe, welche den Untergang der Familie in verschiedenen Nuancirungen des höchsten Pathos darstellte, nicht einzelne Glieder derselben von diesem Pathos ganz unberührt und völlig durch eine indifferente Thätigkeit in Anspruch genommen einverleiben, ohne die Einheit derselben aufzuheben. Eine weibliche Gestalt ferner ist durch wohlerhaltene, nicht zu bezweifelnde Wiederholungen als ein Mädchen erwiesen, welches ein Wasserbecken vor sich herträgt; eine anmuthige, zur

Verzierung eines Brunnens wohl geeignete Figur, die aber mit den Niobiden nichts zu schaffen hat.

Andere Statuen rufen Unsicherheit anderer Art hervor. Ein in sich zusammengeschmiegtes junges Mädchen, das ängstlich in die Höhe blickt und beide Hände wie zur Abwehr erhebt, paßt allerdings vortrefflich in die Reihe der Niobetöchter und drückt die Situation treffend aus. Aber genau dieselbe Figur hat in anderen Wiederholungen Schmetterlingsflügel oder doch die deutlichen Ansätze derselben, stellt also die von Amor gequälte Psyche vor, und es läßt sich nicht läugnen, daß auch diese Situation in derselben charakteristisch wiedergegeben ist. Hier hat also eine Entlehnung jedenfalls stattgefunden; allein ob eine Niobide zur Psyche umgestaltet, oder die ursprünglich als Psyche gedachte Figur später einer Niobidengruppe eingereiht worden sei, das dürfte, so lange nicht äußere Momente der Entscheidung geltend gemacht werden können, schwer zu sagen sein. Eine andere, ruhig stehende, weibliche Gestalt scheint von der leidenschaftlichen Bewegung, welche die ganze Gruppe durchzieht, so weit entfernt und zeigt eine so große Verwandtschaft mit ähnlichen Figuren, welche dem Kreise der Musen angehören, daß auch ihr Anrecht auf einen Platz unter den Niobiden sehr zweifelhaft wird.

Durch diese Beobachtungen ist aber der Stand der Frage ein ganz anderer geworden. Die Sicherheit, die in Rom zusammengefundenen Statuen als Bestandtheile der berühmten Niobegruppe, wenn auch nur in Copien, zu betrachten und zur Reconstruction derselben zu verwenden, beruhte auf der Voraussetzung, daß alle an jenem Ort gefundenen Figuren einer und derselben Gruppe angehörten. War dies nicht der Fall, sind einzelne Statuen, wie wir gesehen haben, als diesem Verbande fremd auszuscheiden, so verliert der gemeinsame Fundort alle Beweiskraft für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit. Jede dieser Statuen muß nun vielmehr als in die Gruppe der Niobiden überhaupt passend und durch Auffassung und Behandlung den sicher erwiesenen verwandt erst nachgewiesen werden, ehe sie als ein Glied derselben angesehen werden darf. Wir sind also von dem Boden der äußeren, sicher überlieferten Tradition, auf dem wir uns zu befinden glaubten, auf den der Beweisführung aus inneren Gründen versetzt, die nicht mehr als wahrscheinliche Resultate verspricht.

Wenn nun von den in der Nähe des Lateran gefundenen Statuen ein Theil sicher, ein Theil sehr wahrscheinlich nicht ursprünglich zur Niobidengruppe gehörte, und die, welche als derselben angehörig gelten, nur deshalb so angesehen werden, weil sie mehr oder weniger entschieden zu derselben passen, so verbietet nichts anzunehmen, daß auch außerdem Statuen erhalten sind, welche ebenso gut in die Gruppe passen, und daher ebenso gerechten Anspruch machen, derselben zugesprochen zu werden. In der That hat Thorwaldsen in einem auf die Knie gestürzten Jüngling, der im Rücken getroffen ist und mit der Linken nach der Wunde greift, — der ehemals erhobene rechte Arm und der etwas gesenkte Kopf fehlen — die Niobidensituation und die Verwandtschaft mit den übrigen Statuen so überzeugend aufgewiesen, daß trotz des verschiedenen Fundorts die Zusammengehörigkeit nicht leicht bezweifelt werden wird.

Ließe es sich durch äußere Gründe zur Evidenz bringen, daß der unter dem Namen Ilioneus bekannte wunderschöne Torso der Glyptothek in München, ein Werk der edelsten und schönsten griechischen Kunst, den Niobiden beizuzählen sei, so würden wir einen neuen Aufschluß mit einer neuen Schwierigkeit zu erkaufen haben. Der Jüngling ist auf beide Kniee gestürzt, und richtete mit einer Wendung des Körpers, die bei den reinsten Umrissen ein wunderbar belebtes Muskelspiel hervorruft, den leider nicht mehr vorhandenen Kopf nach oben; zugleich streckte er die nur noch im Ansatz erhaltenen Arme wie zur Abwehr empor. Die Situation entspricht den Voraussetzungen einer Niobidendarstellung vollkommen, allein nicht nothwendig dieser allein; es sind andere mythische Vorgänge überliefert, aus denen sich die Stellung kaum minder befriedigend erklären läßt. Wäre dieser schöne Jüngling ein Niobide, so hätten wir freilich in ihm ein Zeugniß von ganz anderer künstlerischer Bedeutung für die Leistungen eines Meisters wie Skopas und Praxiteles, und auf die Copistenarbeit aller sonst zur Niobidengruppe gezogenen Sculpturen würde ein noch schärferes Licht fallen. Aber dann würde mit Sicherheit zu behaupten sein, daß diese Statue auch mit den Originalen der Florentiner nie zu einer Gruppe vereinigt sein konnte; denn sie ist ganz nackt, während bei allen der bisher angenommenen Gruppe zugesprochenen Statuen das

Gewand eine so bedeutsame Rolle spielt, daß eine Ausnahme von dieser Darstellungsweise bei einer einzelnen oder einigen Figuren undenkbar wäre. Wir müßten also eine zweite Niobegruppe aus der Blüthezeit der griechischen Kunst annehmen, und sofort würden sich die Fragen aufdrängen: war dies nun die Gruppe des Skopas oder Praxiteles, welche Plinius in Rom sah? in welchem Verhältniß stand sie zu jener anderen, deren Existenz und Beliebtheit in Rom durch die große Zahl von Copien jedenfalls erwiesen ist?

Auch ohne daß wir diese Fragen zu beantworten brauchen, bietet uns die Gruppe noch manche Zweifel zu lösen. Die gewöhnlich sogenannte älteste Tochter, welche den Größenverhältnissen nach der Niobe am nächsten steht, ruft bei aufmerksamer Betrachtung mehr als ein Bedenken hervor. Offenbar ist es mit dem Faltenbausch des Gewands auf dem rechten Oberschenkel nicht richtig; man sieht weder, wie er so zu Stande gebracht ist, noch wie sich das Gewand in dieser Lage halten könnte. Doch dies ist vielleicht die Folge mangelhafter Restauration, und der rechte fehlende Arm so zu ergänzen, daß die rechte Hand den Bausch faßte und hielt. Aber auch dann befriedigt die Statue uns nicht. Die Frau oder Jungfrau hemmt im Vorwärtsgehen ihren Schritt, mit der Linken erhebt sie ihren Mantel um ihn auszubreiten; aber dies geschieht nicht um sich selbst zu schützen. Nicht mit ihrer eigenen Gefahr ist sie beschäftigt, der sorgliche Blick ihres gesenkten Hauptes ist auf einen Gegenstand gerichtet, dem sie Schutz bringt; dieser muß vor ihr und tiefer als sie gestellt sein, sodaß ihr Gewand ihn schirmen, ihr Blick ihn treffen kann. Dieser Gegenstand kann aber nicht hinzugedacht werden, Ausdruck wie Stellung der weiblichen Gestalt verlangen nothwendig die Ergänzung durch das Correlat einer zugehörigen Figur, und daß dies nur ein vor ihren Augen getroffener Bruder sein kann, liegt auf der Hand. Dem Bedürfniß, welches sich hier aus der Betrachtung der einzelnen Figur ergibt, kommt ein antiker geschnittener Stein entgegen, welche nicht selten berühmte Kunstwerke, wenn auch nicht genau, doch mit kenntlicher Andeutung der wesentlichen Motive wiedergeben. Er zeigt uns eine Tochter der Niobe ungefähr in der Haltung unserer Figur und vor derselben, eng mit ihr verbunden, einen auf die Knie gesunkenen Bruder, also eine Gruppe,

wie wir sie der Statue wegen annehmen mußten. Verschiedene Versuche, durch Heranziehen erhaltener Statuen diese Gruppe zu vervollständigen, sind nicht bis zu völliger Evidenz gelungen, aber wir wissen nun, daß der Kreis der erhaltenen Niobidenstatuen kein geschlossener ist, und wie hier der Zufall gewaltet hat, wird gleich noch klarer werden. Allein nehmen wir an, die Gruppe der Schwester mit dem Bruder sei den wesentlichen, unzweifelhaften Voraussetzungen gemäß befriedigend ergänzt, so erhebt sich eine neue Schwierigkeit. Die weibliche Gestalt ist ihrer Bedeutung und Haltung nach, für welche das mit der Rechten emporgehobene Gewand namentlich charakteristisch ist, wesentlich nur das Abbild, aber das außerordentlich abgeschwächte Abbild der Niobe selbst. Ist es denkbar, daß ein großer Künstler in einer Gruppe, welche ihn einen solchen Reichthum mannichfaltiger, in verschiedenster Art wirksamer Motive entfalten ließ, zwei solche Parallelfiguren nebeneinander stellte? Figuren, von denen die eine die Wirkung der anderen selbst dann beeinträchtigen mußte, wenn die eine nicht so entschieden schwächer wäre? Dazu kommt, daß diese weibliche Gestalt in auffallender Weise zwischen der Mutter und den übrigen Töchtern steht. Für eine Schwester erscheint sie zu alt, für eine Amme ist sie der Niobidenfamilie in Gestalt und Tracht zu gleichartig gehalten. Daß sie einen etwas trockneren, steiferen Eindruck als die übrigen macht, kann an diesem Exemplar liegen; aber unabweisbar bleibt die Frage, ob diese Gestalt oder die Gruppe, zu der sie mit dem Bruder vereinigt war, nicht einer anderen Reihe von Niobiden angehörte und willkürlich erst vom Copisten mit dieser zusammengestellt ist.

Wie man sich auch hierüber entscheide, so darf als sicher gelten, daß Niobe mit der jüngsten Tochter nicht die einzige Gruppe in der größeren Reihe war. Und diese Beobachtung führt uns weiter. Canova entdeckte im Vatican das Bruchstück einer rührend schönen Gruppe, ein junges Mädchen im Sterben zusammensinkend, welches sich mit dem rechten Arm auf das vortretende Bein eines heranschreitenden Jünglings stützt, der die Rechte hülfreich an ihre Schulter legt. Von diesem Jüngling ist zwar außer der linken Hand nur das vorgestellte linke Bein mit dem darüber fallenden Gewand erhalten, allein Canova erkannte, wie

dieses Bruchstück bis aufs geringste Detail so genau mit einem der florentinischen Niobiden übereinstimmt, daß über die Ergänzung der Gruppe gar kein Zweifel sein kann. Der Jüngling schreitet mit ausgestreckter Linken vorwärts und breitet mit der Rechten sein Gewand über seinen Kopf weg schützend aus, indem er gen Himmel blickt. Nun erst ist diese Haltung in ihrer Bedeutung klar geworden; nicht sich zu schützen ist er bedacht, sondern der Schwester eine Hülfe zu bringen, die sie freilich nicht mehr zu retten vermag. Eine genaue Untersuchung ergab nun auch am Knie des Florentiner Niobiden die Spuren eines ursprünglich damit zusammenhängenden Gegenstandes, dessen Reste abgemeißelt waren, offenbar, weil man mit denselben gar nichts zu machen wußte. So hat denn auch dieser schöne Gewinn einer neuen ausdrucksvollen Gruppe darüber neue Gewißheit gegeben, wie unzulänglich die florentinischen Statuen für die Herstellung einer vollständigen Gruppe seien.

.Eine neue Ueberraschung brachte eine im Jahre 1821 bei Soissons gefundene Gruppe. Unter den Florentiner Statuen fällt der durch die eigenthümliche Tracht und Körperbildung charakterisirte Pädagog auf; daß der mit umgewendetem Haupt und erhobener Rechten fliehende jüngste Sohn unmittelbar zu demselben gehörte, ging ebensowohl aus der Stellung der Pädagogen in der Familie als aus der künstlerischen Anordnung der beiden Figuren hervor. Allein in der Gruppe von Soissons sind beide, so genau wiederholt, als es unter den gegebenen Verhältnissen nur möglich war, nicht nebeneinander gestellt, sondern zu einer geschlossenen Gruppe ebenso eng mit einander verbunden, wie die Mutter mit der jüngsten Tochter. Und auch bei dieser wiederholt sich dieselbe Erscheinung. Von der jüngsten Tochter hat sich das Bruchstück einer frei gearbeiteten Statue erhalten, welche mithin auch eine Statue der Niobe selbst voraussetzt, mit der sie in eine ähnliche losere Verbindung gesetzt werden konnte, wie der jüngste Bruder mit dem Pädagogen.

Die Copisten lösten also geschlossene Gruppen in einzelne freistehende Figuren auf, oder setzten aus frei einander genäherten Statuen wirkliche Gruppen zusammen. Welche Compositionsweise war die ursprüngliche? war der Urheber der Gruppe ausschließlich einem Gesetz gefolgt? wie weit ging die Freiheit oder

die Willkür der Copisten bei solcher Umbildung? Offenbar muß mithin jede in den Kreis der Niobiden gehörige Statue darauf angesehen werden, ob sie nicht ursprünglich ein Bruchstück einer Gruppe ist, das wie jene Halbmenschen des Aristophanes seine Hälfte sucht.

Wohin haben uns von jener heiteren Zuversicht, welche in den beim Lateran gefundenen Statuen die Gruppe des Plinius erkannte, die zahlreichen neuen Entdeckungen geführt, wenn es sich auch nur um die bescheidenere Frage handelt, wieweit uns die erhaltenen Statuen sicheres Material zur Restitution jener berühmten Gruppe bieten? Zu dem ehrlichen Bekenntniß, daß sie uns nicht in den Stand setzen, auf irgend eine der darauf bezüglichen Fragen eine begründete und entscheidende Antwort zu geben. Wir wissen nicht, welche von den erhaltenen Statuen den Originalen jener Gruppe nachgebildet sind, welche nicht. Wir können nicht ermessen, wieweit die Veränderungen gingen, welche sich die Copisten erlaubten. Wir haben keine Vorstellung von dem Umfang der Originalgruppe, um daran nur einen ungefähren Anhalt für die Begrenzung einer Auswahl zu finden. Wir sind nicht im Stande, aus den erhaltenen, auf die Niobesage bezüglichen Statuen und Gruppen insgesammt oder mit Auswahl eine befriedigende Composition herzustellen, geschweige daß wir über Anordnung und Aufstellung der Gruppe des Plinius auch nur zu wahrscheinlichen Resultaten gelangen könnten.

Schwache Gemüther beunruhigt es wohl, wenn die durch neue Entdeckungen und geschärfte Beobachtung hervorgerufene methodische Prüfung allgemein gültige und durch Gewohnheit lieb oder bequem gewordene Vorstellungen als unwahr oder doch unbeweislich zurückweist, ohne daß es ihr zugleich gelingt, ein neues sicheres und befriedigendes Resultat an die Stelle zu setzen. Dann pflegt man auf die destruktive Kritik zu schelten, die nur negiren könne. Als ob es kein positiver Gewinn wäre, wenn das Unwahre und Unhaltbare als solches erkannt und nachgewiesen, für die Wahrheit freie Bahn geschaffen, der Blick für die Auffindung und Würdigung der Elemente des Richtigen, wo sie sich auch darbieten, unbefangen und hell gemacht ist. Daß Schnellsein noch nicht zum Laufen hilft, gilt besonders von der wissenschaftlichen Forschung, welche vor allem darüber strenge Rechenschaft verlangt,

ob die thatsächlichen Elemente vorhanden sind, aus denen sich sichere Resultate oder beweisbare Combinationen gewinnen lassen. Da jede Hypothese dem nur aus Thatsachen zu schöpfenden Beweis der objektiven Wahrheit vorgreift, hat sie nur insoweit wissenschaftliche Bedeutung, als sie zur Klarheit bringt, daß sie auf sicherem Grunde stehend mit sicheren Factoren nach sicheren Gesetzen operirend die geahnte Thatsache zu errathen sucht. Nur so wird die nachträgliche, durch neu entdeckte Thatsachen bewirkte Bestätigung ein Triumph der Wissenschaft, nur so kann auch der durch neu gewonnene Facta aufgedeckte Irrthum belehrend werden, während selbst scharfsinnige Einfälle im besten Fall ein Spiel des Geistes gleiben. Keine Disciplin bedarf in dieser Beziehung größerer Gewissenhaftigkeit und Enthaltsamkeit als die Kunstgeschichte, da hier die historische Forschung durch die eigenthümliche Natur des Objekts, worauf sie gerichtet ist, fortwährend mit den subjektiven Elementen künstlerischer Auffassung und Würdigung versetzt wird. Auch findet fast auf keinem Gebiet ein so unausgesetzter Zuwachs neuer Thatsachen statt, die aller Orten und Enden zu immer erneuter Prüfung und Revision auffordern, und indem sie frische Belehrung bringen, nicht seltener falsche Voraussetzungen und Vorurtheile zerstören, als sie glückliche Vermuthungen bestätigen. Denn nicht allein widerlegend und niederschlagend wirken die neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der alten Kunst. Sie haben die Anschauung durch eine große Fülle von Einzelnheiten bereichert und erweitert, und die wirksamsten Elemente für die Herstellung des Zusammenhangs und die Würdigung der lebendigen individuellen Mannichfaltigkeit im Gange der griechischen Kunst, nicht minder auch vielfache Hülfsmittel dargeboten, um verlorne, nur aus Nachrichten bekannte Kunstwerke in unsrer Anschauung zu beleben.

Pausanias hat unter Marc Aurel (160—170 n. Chr.) auf Grund eigener mit sorgfältiger Prüfung unternommener Reisen und Forschungen in Griechenland ein Reisehandbuch geschrieben, das bestimmt war, Reisenden an Ort und Stelle als Führer zu dienen, sie über Weg und Steg und die interessantesten Sehenswürdigkeiten zu orientiren. Diesem antiken Cicerone[1]

1 Im Sommer 1839 besuchte ich mit meinen Freunden Schubart und Julius unter Leitung eines wohlempfohlenen Fremdenführers die

verdanken wir, ist er gleich nicht mit dem feingebildeten Kunstsinn eines Burckhardt geschrieben, zuverlässige treue Nachrichten nicht allein über Landeskunde und Sagengeschichte, sondern auch über Kunstwerke und Kunstgeschichte, wie keinem anderen alten Schriftsteller. In Olympia sah er im Opisthodomos des Heretempels ein Weihgeschenk, das ihm bei der Vorliebe für alterthümliche Kunstwerke, die ihm wie seiner Zeit eigen ist, besonders interessant erschien und das er deshalb genau beschrieben hat. Es war eine Truhe oder Lade, wie sie die Frauen gebrauchten, um Kleider, Wäsche, Arbeitsgeräth, Kleinodien u. dgl. aufzubewahren, aus Cedernholz gemacht und mit vielen erhabenen Figuren aus Cedernholz, Elfenbein, Ebenholz — wenigstens wird die schwarze Farbe hervorgehoben — und Gold reich verziert. Nach der Aussage der Aufseher war die Lade äußerst merkwürdig schon wegen ihrer Herkunft. Amphion, aus dem Geschlecht der Korinth beherrschenden Bacchiaden, hatte eine lahme Tochter, Labda, die deshalb niemand aus dem Geschlechte heirathen wollte, sodaß er sie einem Manne vom Lande zur Frau gab. Als sie diesem den ersten Sohn geboren hatte, schickten die Bacchiaden, durch ein Orakel vor dem Sprößling dieser Ehe gewarnt, zehn Männer aus, das Kind zu holen und zu tödten. Arglos vertraute ihnen Labda das Knäblein an; als es aber mit freundlichem Lächeln die fremden Männer anblickte, da konnte keiner von ihnen sich entschließen, Hand daran zu legen und sie gaben es der Mutter zurück. Auf dem Heimweg wurden sie wieder andern Sinnes, kehrten um und verlangten die Herausgabe des Kindes, das die Mutter mittlerweile in ihrer Truhe versteckt hatte und vor den Mördern glücklich rettete. Der Knabe,

Ruinen von Syrakus. Als wir das ausgedehnte Weichbild der alten Stadt durchritten, drehte er sich auf dem Pferde zu uns um und sagte mit italienischer Gravität, man werfe den Ciceroni vor, daß sie ohne sichere Kunde und Gewähr nach Einbildung und Willkür die Alterthümer ihres Orts bestimmten, jetzt wolle er uns zu einem der merkwürdigsten Ueberreste des Alterthums führen, dem Grabmal des Archimedes, und das sei ganz sicher, denn ein antiker Cicerone (un antico cicerone) habe es entdeckt und genau angegeben, daß es incontro S. Giovanni gelegen sei. Er hatte von dem bekannten Berichte Ciceros gehört und machte arglos den großen Redner zum Ahnherrn seiner Zunft.

welcher von der Truhe, in Korinth Kypsele genannt, den Namen Kypselos erhielt, wurde in Olympia unter dem Schutze des Zeus erzogen, und vertrieb, herangewachsen, die Bacchiaden und machte sich zum Herrscher von Korinth (655 v. Chr.). Diese Truhe nun war es, die man in Olympia als ein Weihgeschenk des Kypselos oder eines Kypseliden zu besitzen behauptete. Sie scheint als ein merkwürdiges Stück alter Kunst erst in der Kaiserzeit Aufmerksamkeit erregt zu haben; früher wird sie nicht erwähnt, während von dem goldnen Zeuscoloß, welchen Kypselos in Olympia errichtete, öfter die Rede ist. Der Verfertiger der Lade war unbekannt, die Inschriften auf derselben schrieb Pausanias aus Vermuthung dem korinthischen Dichter Eumelos zu, der zwar lange vor Kypselos lebte (um 760 v. Chr.), aber Labda konnte die Lade ja als ein altes Erbstück besitzen. Ob die Sage von Kypselos Rettung sicher beglaubigt, ob die Lade im Heretempel wirklich die war, in welcher er versteckt lag, mag sehr zweifelhaft erscheinen. Indessen kann das auf sich beruhen, unzweifelhaft war diese Truhe eines der ältesten und merkwürdigsten Produkte der griechischen Kunst. Man hat daher wiederholt den Versuch gemacht, nach der Analogie erhaltener Kunstwerke die Bildwerke dieser Truhe zu reconstruiren und eine Zusammenstellung derselben ist eine interessante Illustration eines Abschnittes der Archäologie. Neuerdings aber ist in den Vasenbildern ein Hülfsmittel gewonnen, durch welches wir uns in der That das merkwürdige Kunstwerk nach seiner Anlage und den einzelnen Darstellungen vergegenwärtigen können.

Zunächst also geben Vasenbilder eine klare Vorstellung von einer solchen Truhe: Darstellungen der Danae mit dem neugebornen Perseus, oder des Königs Thoas, die in einer solchen Lade dem Meer übergeben wurden, oder auch von Scenen des Frauengemachs, in denen die Truhe nicht fehlt, zeigen übereinstimmend eine länglich viereckige Kiste, auf Füßen ruhend und mit einem flachen niedrigen Deckel verschlossen. Aus dem Verhältniß der danebenstehenden Menschen ergibt sich eine Höhe von ungefähr drei Fuß, eine Breite von etwa vier Fuß. Nach Pausanias war nun die Truhe auf drei Seiten — die vierte war, wie es scheint, an die Wand gerückt — mit figurenreichen Darstellungen, der Götter- und Heroensage wie dem täglichen Leben

entnommen, verziert, die in fünf übereinander fortlaufende Streifen vertheilt waren; seine Beschreibung läßt die bis zu entschiedener Responsion gesteigerte Symmetrie der Anordnung noch deutlich erkennen. Zahlreiche Inschriften bezeichneten die einzelnen Personen oder gaben auch in Hexametern kurz den Gegenstand der Scenen an; sie waren mit alten Buchstaben zum Theil abwechselnd rechts- und linksläufig, theilweise in unbequem zu lesenden Windungen geschrieben. Alle diese Eigenthümlichkeiten treten uns nun auf Vasen alten Stils sichtbar vor Augen, und es wird sofort dadurch klar, daß sie nicht etwa Besonderheiten der Kypseloslade, sondern charakteristische Züge der ältesten Kunstübung sind. Dasselbe Bestreben, den Körper der Vasen von bedeutendem Umfang mit dem Schmuck figurenreicher Darstellungen zu überziehen, dieselbe regelmäßig wiederkehrende Anordnung in parallel übereinander fortlaufenden Streifen. Unter nicht wenigen lehrreichen Exemplaren dieser Art zeichnet sich besonders die von dem Finder benannte François vase in Florenz aus, die durch Figurenreichthum, wenn auch nicht durch Mannichfaltigkeit der Gegenstände, und durch Fülle der Inschriften sich neben die Kypseloslade stellen kann. Denn auch die Anwendung der Inschriften wiederholt sich hier in gleicher Weise. Zwar Inhaltsangaben in Versen kommen nicht vor, desto häufiger die Namen der dargestellten Personen, und zwar mit gleicher Willkür hier weggelassen, dort beigesetzt. Ferner begegnen uns hier die ältesten Buchstabenformen, zum Theil gerade des in Korinth gebräuchlichen Alphabets, welche diesen Vasen ein Ursprungszeugniß aus korinthischer Fabrik ausstellen; selbst die Richtung der Inschriften, welche Pausanias als merkwürdig hervorhob, kommt auch hier vor, bald rechts- bald linksläufig, und die unbequemen Windungen derselben erklärt der Augenschein als durch die Verhältnisse des Raums, in welchen sie hineinzupassen waren, bedingt. Auf die allgemeine Uebereinstimmung der Kunstweise beschränkt sich aber diese Beobachtung nicht. Mit geringen Ausnahmen finden sich die Darstellungen der Kypseloslade auch auf Vasenbildern alten Stils, die meisten gehören zu den Lieblingsgegenständen derselben, gerade die eigenthümlichen Motive, die auffallenden Züge in der Beschreibung der Lade kehren auf den Vasenbildern stetig wieder. Als Produkte des Kunsthandwerks,

welche auf selbständige Erfindung durchgängig keinen Anspruch haben, beweisen sie um so deutlicher, daß es sich um Erscheinungen einer bestimmt entwickelten Kunstweise von weiter Ausdehnung handelt. Die „ganz scheußlich anzusehende Eris“ wird vollkommen klar durch die gorgonenartigen Flügelgestalten, welche auf den Vasenbildern durch Inschrift als Dämonen der Zwietracht bezeichnet sind. Die Schlange, welche von der Hand der Thetis gegen den sie umfassenden Peleus anspringt, ein naives Motiv, um die Verwandlung anzudeuten, kehrt stehend auf zahlreichen Vasenbildern wieder. Das löwenköpfige Schreckbild auf dem Schilde des Agamemnon, der Kentaur, „der nicht blos Pferdefüße, sondern vorn Menschenfüße hat“, sind gewöhnlich auf Vasenbildern. Selbst die fremdartige Vorstellung der Gerechtigkeit, welche die Ungerechtigkeit mißhandelt, ist auf einem Vasenbild, durch dieselben Inschriften gesichert, ganz entsprechend zum Vorschein gekommen; die Ansprüche an die Darstellung der Gerechtigkeit als einer „schönen Frau“ werden auch der Kypseloslade gegenüber nicht hoch zu spannen gewesen sein. Sind uns viele Besonderheiten durch die Vasenbilder geläufig geworden, so lassen sie uns einzelnes sogar klarer erkennen, als Pausanias, der keine bemalten Vasen sah, welche zu seiner Zeit längst außer Gebrauch gekommen in den Gräbern ruhten, aus denen sie uns wieder heraufgebracht sind. So sagt er bei einer anderen Vorstellung, von zwei Frauen, die mit Keulen im Mörser stampfen, meine man, sie verständen sich auf Zaubermittel. Er fügt hinzu, Inschriften seien nicht dabei; die Erklärer in Olympia hatten also nur gerathen, wie es scheint, ohne auch Pausanias recht zu überzeugen. Eine ganz entsprechende Darstellung ist nun auf einer alterthümlichen Vase zum Vorschein gekommen, und läßt kaum einen Zweifel zu, daß die Frauen, statt Gift zu mischen, vielmehr Korn im Mörser zerstampfen, das älteste Verfahren Mehl zu mahlen, ehe Mühlen erfunder waren. Ein andermal sagt er „Artemis ist dargestellt, ich weiß nicht aus welchem Grunde, mit Flügeln an den Schultern; mit der Rechten hält sie einen Panther, mit der Linken einen Löwen“. Einen Grund können wir zwar auch nicht angeben, aber die Figur, welche Pausanias offenbar befremdlich war, ist uns aus Vasenbildern, alterthümlichen Terracotten und aus

etruskischen Kunstwerken wohlbekannt, und es läßt sich nachweisen, daß es der Typus einer in Asien angesehenen Göttin ist, den die älteste griechische Kunst von der asiatischen übernahm.

Verdanken wir den ältesten Vasenbildern die Anschauung einer Darstellungsweise, welche wir als eine der Kypseloslade analoge anzusehen berechtigt sind, so ist der immer noch erhebliche Unterschied der Technik freilich nicht außer Acht zu lassen. Zwischen einem kunstreichen Schnitzwerk aus Holz, Elfenbein und Gold und den Vasenbildern besteht nur die allgemeine Uebereinstimmung der künstlerischen Auffassung und Formgebung, welche allerdings in den älteren Zeiten streng gebunden ist; der Eindruck der Lade mußte natürlich von der eines Vasenbildes sehr unterschieden sein. Etwas anderes als solche — wie immer lehrreiche — Analogien sind die Copien eines bestimmten Originals, und wenn auch die Nachbildung einer Bronzestatue in Marmor die Wirkung derselben in manchen Punkten alterirt, so ist doch hier eine ungleich größere Annäherung an das Original vorhanden, die Vorstellung, welche sie von demselben gibt, ist bestimmter und concreter. Wenn nun aber durch die oftmalige Wiederholung derselben Figur die Vermuthung erregt wird, sie sei die Copie eines berühmten Originals, welche Hülfsmittel hat man, um wahrscheinlich oder überzeugend zu machen, daß sie die Copie eines bestimmten, uns dem Namen nach bekannten Meisterwerks ist?

Ein seltener Glücksfall ist es, wenn sich bei alten Schriftstellern eine so genaue Beschreibung oder so treffende Bezeichnung charakteristischer Züge findet, daß man sie nur mit dem erhaltenen Werk zusammenzuhalten braucht, um die Identität zu constatiren. Den berühmten Discuswerfer des Myron, den Quintilian als eine sorgsam ausgearbeitete, wie verrenkte Gestalt bezeichnet, beschreibt Lucian, ein feiner Kunstkenner, gewiß nach einer Copie im Hause eines Privatmannes, als einen Discusspieler, der sich wie im Moment des Abwerfens bückt und gegen die Hand hindreht, die den Discus hält, indem er mit dem linken Fuße leicht einknickt, als müsse er sofort nach dem Wurfe sich wieder gerade aufrichten. Als nun im Jahre 1781 in der dem Principe Massimi gehörigen Villa Palombara ein wunderbar erhaltener, so gut wie ganz unversehrter Discus-

werfer von Marmor ausgegraben wurde, da konnte freilich kein Zweifel sein, daß man eine Copie des Myronischen vor sich hatte. Der Moment der höchsten Anspannung aller Kräfte zum Fortschleudern ist mit unglaublicher Kühnheit und Meisterschaft ergriffen. Alle Glieder sind so nach entgegengesetzten Seiten auseinander gezogen, daß Quintilians Bezeichnung „verrenkt“ durchaus passend erscheint; die von Lucian hervorgehobenen Motive fallen sogleich ins Auge, die zum Abwerfen in Schwung gesetzte Hand, das gewaltsame Herumwerfen des Körpers nach der rechten Seite, sodaß der Kopf ganz nach hinten gewendet ist, das Einknicken des linken Fußes, der auf den umgebogenen Zehen zu schweben scheint: während man noch hinsieht, muß der Discus fortsausen und im selbigen Moment die ganze Gestalt in ihre naturgemäße Haltung zurückschnellen. Alsbald fand sich nun auch eine ganze Reihe von Wiederholungen, die verstümmelt auf uns gekommen und falsch ergänzt waren — kein Restaurator hatte eine so kühne Conception nachzuerfinden vermocht —, sodaß auch dies Kriterium nicht fehlte. Genauere Prüfung ergab noch das deutliche Hervortreten mancher Eigenthümlichkeiten, welche als charakteristische Züge des Myronischen Stils überliefert sind, — hier war ein bedeutsames Werk für die Kunstgeschichte mit völliger Sicherheit wiedergewonnen.

Ebensowenig hat man gezweifelt, daß die in Bronze und Marmor mehrfach wiederholte anmuthige Statue, welche einen mit dem linken Arm auf einen Baum bequem sich stützenden Knaben darstellt, wie er mit gezücktem Pfeil einer an dem Stamm heraufkriechenden Eidechse aufpaßt, von einem Original des Praxiteles copirt sei, das Plinius wie nach einer der erhaltenen Statuen beschreibt: „Praxiteles bildete auch Apollo als herangewachsenen Knaben, wie er einer herankriechenden Eidechse mit einem Pfeil aus der Nähe (nicht mit dem Bogen) auflauert, den man den Eidechsentödter (Saurottonos) nennt.“ Eine ganz ähnliche Beschreibung macht Martial, ohne den Künstler zu nennen, von einer Statue, die so beliebt sei, daß man Copien derselben verschenkte. Da die Statue vollkommen dem entspricht, was uns über den Kunstcharakter des Praxiteles bekannt ist, so darf man unbedenklich diesem Werk seinen bestimmten Platz in der Kunstgeschichte anweisen.

Aber so prägnante Situationen und Motive und so genaue Angaben sind selten, in der Regel muß man schon mit kürzeren Andeutungen sehr zufrieden sein. Dazu kommen in vielen Fällen als erwünschtes Hülfsmittel die Münzen. Die griechischen Städte waren stolz auf den Besitz berühmter Kunstwerke; Cicero kommt in der Anklage gegen Verres immer wieder darauf zurück, wie die Entführung berühmter Kunstwerke als eine Landescalamität betrauert worden sei. „Glaubt ihr," sagt er „daß die Rheginer um irgend welchen Preis ihre marmorne Venus weggäben? die Tarentiner die Europa auf dem Stier von Pythagoras oder den Satyr im Tempel der Vesta? die Thespienser den Amor des Praxiteles, den zu sehen man nach Thespiä reist? die Knidier die Venus des Praxiteles? die Koer die des Apelles? die Cyzicener den Aiax oder die Medea des Timomachus? die Rhodier den Ialysus des Protogenes? die Ephesier ihren Alexander von Apelles? die Athener den marmornen Jacchus von Praxiteles, oder den Paralus von Protogenes, oder die eherne Kuh des Myron?" In der That erbot sich König Nikomedes vergebens, die ganze Staatsschuld der Knidier zu übernehmen, wenn sie ihm ihre Venusstatue abtreten wollten. Es ist daher begreiflich, daß die Städte auf ihre Münzen gern Bilder berühmter Kunstwerke in ihrem Besitz prägen ließen, in späteren Zeiten auch solcher, die sie besessen und eingebüßt hatten. Allerdings sind diese Abbilder in kleinen Dimensionen ausgeführt und im Detail oft umsoweniger zuverlässig, als auch die Stempelschneider es mit den Einzelheiten nicht genau nahmen, zufrieden, wenn man nur das bekannte Kunstwerk wieder erkannte. Und mit dem Anhaltspunkt, den sie so bieten, müssen auch wir zufrieden sein. Trifft nun die Notiz, daß ein Kunstwerk sich an einem bestimmten Ort befunden habe, mit den Münztypen desselben zusammen, so gewinnen wir nicht allein eine Bestätigung jener Angabe; sondern wenn jener Typus uns sicher erkennbar in mehrfachen statuarischen Wiederholungen begegnet, dürfen wir schließen, daß das Original eben jenes Werk sei, welches die Münzen darstellen. Wie ein Münztypus eine bestimmte Entscheidung geben könne, die sonst unmöglich schien, zeigte erst neuerdings eine schöne Entdeckung Brunns.

Die treffliche, schon von Winckelmann ausgezeichnete Statue einer majestätischen Frau, welche mit mütterlicher Liebe das Haupt einem Knaben zuneigt, den sie auf dem Arm trägt, ehemals in der Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek, verdankt den Namen der Ino Leukothea, unter welchem sie bekannt ist, nur willkürlichen und unrichtigen Restaurationen, und da es an charakteristischen Attributen fehlt, so ist eine Deutung auf bestimmte Personen, in welchen der allgemeine Charakter mütterlicher Pflege auf individuelle Weise sich offenbart, nicht zu begründen. Die schönen vollkräftigen Formen des weiblichen Körpers, die reich entwickelte lebendige und doch einfach große Gewandung, der hohe Ernst in den Gesichtszügen bei innigem Gefühlsausdruck weisen auf ein Original attischer Kunst hin aus der Zeit, welche die Befreiung der Kunst durch Phidias hinter sich hatte und bei der Anmuth des Praxiteles noch nicht angelangt war. Nun findet sich auf attischen Münzen eine Gruppe, der Münchener so wohl entsprechend, daß wir in ihr das attische Original derselben ansprechen dürfen. Sie lehrt uns zunächst, daß die Frau mit der Rechten ein Scepter aufstützte; aber weitere Attribute fehlten und machten eine Entscheidung unmöglich, welche kinderpflegende Göttin gemeint sei. Da fand Brunn auf einem vollkommen erhaltenen Exemplar jener Münze, daß der Knabe ein Füllhorn in der Linken halte, und damit war über die Restauration, die Deutung, die kunsthistorische Stellung der Gruppe entschieden. Das Füllhorn ist ein wohlbezeugtes Attribut des Reichthumgottes (Plutos), und wir wissen, daß in Athen eine Gruppe von Kephisodot stand, die Friedensgöttin (Eirene), welche den Gott des Reichthums in Knabengestalt auf dem Arm trug. Kephisodot aber, der ältere von zwei gleichnamigen Künstlern, von denen der jüngere ein Sohn des Praxiteles ist, war höchstwahrscheinlich der Vater des Praxiteles, jedenfalls ein Bildhauer aus der Zeit, welcher man das Original der Münchener Gruppe aus stilistischen Gründen zuweisen mußte.

Günstiger noch ist die Lage, wenn zu den kleinen Münzbildern andere Nachbildungen treten, welche genauere Belehrung geben. Auf einer Münze von Athen ist eine Gruppe zweier im Angriff rasch vorschreitender Männer dargestellt, von denen der eine das gezückte Schwert zum Einhauen über dem Kopfe schwingt,

der andere den linken Arm, über welchen er den Mantel geworfen hat, zum Schutz vorstreckend, nebenherschreitet; beide Gestalten sind in völlig gleicher Haltung und Bewegung parallel neben einander gestellt. Genau dieselbe Gruppe ist in dem Relief eines in Athen gefundenen marmornen Ehrensessels, wie deren dort neuerdings so manche im Theater zum Vorschein gekommen sind, wiederholt, nur von der andern Seite gezeichnet, sodaß die Figur mit dem vorgehaltenen Mantel voransteht. Dadurch sehen wir, daß dieselbe ebenfalls ein Schwert in der gesenkten Rechten hielt, auch ist hier zu erkennen, daß sie bärtig, die andere jugendlich ist. Daß trotz der Umkehrung die Uebereinstimmung mit der Münze eine ganz genaue ist, beweist um so sicherer, daß beide Copien desselben einst in Athen befindlichen Originals sind. Stackelberg, welcher den Sessel fand und bekannt machte, wies auch dies Original nach. Die Athener hatten die hochgefeierten Tyrannenmörder auch dadurch geehrt, daß sie ihnen zuerst, und lange Zeit allein, auf dem Markt nahe beim Aufgang zur Burg eherne Statuen errichteten, welche ein sonst nicht bekannter Künstler Antenor verfertigt hatte. Xerxes entführte dieselben nach der Einnahme Athens als Siegesbeute (480 v. Chr.). Kaum war der Erbfeind aus dem Lande vertrieben, so ließen die Athener durch zwei namhafte Künstler, die viel mit einander arbeiteten, Kritios und Nesiotes, von neuem die Tyrannenmörder darstellen und brachten sie an den alten Platz. Es ist wohl anzunehmen, daß eine Restitution der früheren Gruppe nach ihrer wesentlichen Erscheinung die den Künstlern gestellte Aufgabe war, mochte man ihnen auch bei der Ausführung manche Freiheit gestatten. Als nach Alexanders Eroberungszug die alte Gruppe den Athenern zurückgegeben wurde, stellte man sie neben der jüngeren wieder auf; so bei einander sah sie Pausanias. Daß auf der Münze und dem Relief die Gruppe der Tyrannenmörder wiedergegeben sei, ist ohne weiteres klar. Ganz übereinstimmend mit den Berichten stürmt der jugendlich blühende Harmodius zum Angriff voran, während Aristogiton, der ältere Freund, den Liebling zu schützen besorgt ist; daß es sich um ein Werk der älteren Kunst handelt, zeigt schon der strenge Parallelismus der neben einander gesetzten Gestalten. Es stände schon gut um die alte Kunstgeschichte, wenn von recht vielen berühmten Werken nur

eine so deutliche authentische Vorstellung zu gewinnen wäre. Allein hier hat diese Anschauung den Weg zu vollständigerer Erkenntniß gegeben. Aus der farnesischen Sammlung sind zwei Marmorstatuen ins Museum von Neapel gekommen, welche schon Winckelmann als schöne Werke der noch etwas alterthümlichen Kunst auszeichnete, und denen er deshalb unter den römischen Sculpturen einen hohen Rang anwies. Sie sind der Auffassung und Kenntniß der älteren Restauratoren gemäß als miteinander kämpfende Fechter ergänzt und gegen einander gestellt. Friederichs sah, daß, wenn man die restaurirten Theile entfernt und die beiden Männer nebeneinander stellt, eine so vollkommene Uebereinstimmung mit der Münze und dem Relief heraustritt, daß man hier nun auch statuarische Nachbildungen der athenischen Gruppe zu erkennen hat, die natürlich vom Stil und der Formbehandlung erst eine bestimmtere Vorstellung geben.



Nicht mehr die parallele Gruppirung allein, auch die wenig ausdrucksvollen, noch nicht zur Schönheit ausgebildeten Gesichtszüge des Harmodius — der Kopf des Aristogiton ist nicht erhalten — die kräftigen, in den Umrissen wie im Detail streng und etwas hart behandelten Körperformen, der einfache, steife Faltenwurf des über den Arm geworfenen Mantels sind bezeichnende Merkmale der älteren attischen Kunst, von der wir in ihnen ein

unschätzbares Zeugniß besitzen. Es ist auch bei diesem Exemplar nicht geblieben. Im Garten Boboli zu Florenz stehen zwei als Gladiatoren ergänzte Marmorstatuen, deren antike Theile sich unverkennbar als einer anderen Copie der Tyrannenmörder angehörig ausgewiesen haben. Bei genauer Uebereinstimmung im wesentlichen, auch in den Verhältnissen, zeigen sie etwas mehr Freiheit und Feinheit; ob dies auf Rechnung des Copisten zu setzen sei, oder ob von beiden attischen Gruppen Copien erhalten sind, mag noch unentschieden bleiben.

Mit ähnlichen Mitteln hat Brunn eine Copie nach Myron nachgewiesen. Von Myron stand in Athen auf der Burg eine Gruppe, Athene, die zornig dem Marsyas wehrte, der begierig nach den von der Göttin weggeworfenen Flöten griff, „sie anstaunte" wie Plinius sagt, der unter andern ein Verzeichniß von Kunstschätzen der Akropolis ausgezogen hat. Nachdem man auf einer attischen Münze und einem in Athen gefundenen Relief Nachbildungen dieser Gruppe nachgewiesen hatte, erkannte Brunn in einer übel restaurirten Marmorstatue des Lateran den zu derselben gehörigen Satyr. Das hastige Zugreifen und das erschreckte Zurückfahren sind in den widersprechenden Bewegungen des Körpers, begehrliche Verwunderung und furchtsame Scheu in dem thierisch rohen Gesicht mit so drastischer Lebendigkeit in einen Moment zusammengefaßt, daß die Eigenthümlichkeit des Myron, deren charakteristische Züge auch in der Formbehandlung kenntlich sind, in der überraschendsten Weise hervortritt.

Aber ungleich vertheilt das Schicksal auch in der Kunstgeschichte seine Gaben. Zu den in Rom beliebtesten Künstlern gehörte Polyklet, den man im allgemeinen selbst Phidias vorgezogen zu haben scheint, und zu den Werken, die vor allen zu sprichwörtlicher Berühmtheit gelangten, sein Doryphorus, die Statue eines in tüchtiger Uebung gereiften, kräftigen Jünglings, ruhig mit einer Lanze stehend. Er galt für das Muster eines im schönsten Ebenmaaß gebildeten jugendlichen Körpers, man studirte und demonstrirte an ihm die Proportionslehre und nannte ihn deshalb den Kanon. Man kann mit der größten Zuversicht behaupten, daß sich unter den in Rom gefundenen Statuen von diesem Doryphorus Copien befinden müssen; man hat es an sorgfältigem Nachspüren nicht fehlen lassen, mehr als einmal glaubte

man ihn ermittelt zu haben, aber noch ist es nicht gelungen, dies Werk mit Evidenz nachzuweisen.

Wie unschätzbar auch der Gewinn der durch Lord Elgin zugänglich gewordenen Sculpturen des Parthenon ist, wie tiefgreifend sie die Kunstanschauung überhaupt und die Auffassung der alten Kunstgeschichte reformirt haben, so regt doch selbst der Anblick der herrlichen Giebelstatuen nur um so lebhafter das Verlangen auf, von den Götterbildern, in denen die Kunst des Meisters sich erst vollständig offenbart hatte, wenigstens eine annähernde Vorstellung zu gewinnen. Von der Statue der jungfräulichen Athene auf der Burg, in welcher der von der geistigen Bewegung seiner Zeit tief ergriffene Künstler den Athenern das Bild der Göttin, welche alles was attisch war, Natur und Klima, Verstand und Witz, Thatkraft und Gewandtheit des Körpers wie des Geistes, Kunstfertigkeit und praktische Tüchtigkeit in ihrem Wesen vereinigte, in überwältigender Hoheit und Schönheit hinstellte, haben wir verhältnißmäßig genaue Beschreibungen, sowie lehrreiche Andeutungen über einzelnes. Was aus diesen mit Sicherheit zu gewinnen ist, kommt auf etwa folgendes hinaus.

Die colossale 26 Ellen hohe Statue war aus Gold und Elfenbein gearbeitet, sodaß im wesentlichen die nackten Körpertheile aus Elfenbein, Gewand und Waffen aus Gold waren; die Augen bestanden aus eingesetzten farbigen Steinen. Die Göttin stand aufrecht da, im langen bis auf die Füße reichenden Gewand, über der Brust die Aegis mit dem Medusenhaupt. Der Helm, den sie auf dem Kopfe trug, hatte oben eine Sphinx, auf beiden Seiten Greife zur Verzierung. Mit der Linken hielt sie die lange Lanze; die Hand war gesenkt, denn ihre Finger berührten den Rand des Schildes, der zur Linken neben ihren Füßen stand; auf der Außenseite desselben war eine Amazonenschlacht, im Innern der Gigantenkampf im Relief gebildet. In der Nähe des Schildes befand sich die Schlange, das heilige Thier der Burggöttin, das auch in Wirklichkeit ihren Tempel hütete; auf der ausgestreckten Rechten trug sie eine Siegesgöttin mit einem Kranz. Die hohen Sohlen waren mit einem Relief der Centaurenschlacht geziert, das Fußgestell schmückte eine figurenreiche Composition, die Geburt der Pandora darstellend.

Wie wenig diese äußerst dankenswerthen Angaben ausreichen,



eine der künstlerischen Auffassung des Originals entsprechende Vorstellung zu gewinnen, das lehren am besten frühere Herstellungsversuche. Wiewohl von dem durch Phidias lebendig gewordenen Bilde der Athene auf die meisten späteren Darstellungen noch irgend etwas übergegangen ist, so ließ man sich doch meist durch den überall freigebig vertheilten Schmuck, welchen die colossale Größe vertrug und forderte, verleiten, bei späteren reich ausgestatteten Athenebildern die wesentlichen Züge zu suchen, welche zu einer zierlichen und prächtigen Schönheit leiteten. Daß diese Grundanschauung von dem Kunstcharakter des Phidias falsch sei, machten die Sculpturen des Parthenon deutlich. Sie zeigten, was jedes neu gewonnene bedeutende Werk griechischer Kunst immer wieder bestätigt hat, daß wir uns die vollendete Kunst bei der reinsten Schönheit, der hinreißendsten Wahrheit nicht einfach, nicht hoch, nicht groß genug vorstellen können. Der gereinigten allgemeinen Auffassung kam die durch Kunstwerke vermittelte Anschauung auch im einzelnen zu Hülfe. Eine Münze des Königs Antiochus Euergetes welche ein im wesentlichen mit der Beschreibung übereinstimmendes Athenebild zeigt und Aufmerksamkeit verdient, weil sich auch sonst nachweisen läßt, daß die Seleuciden die Götterbilder ihrer Städte nach attischen Mustern arbeiten ließen, erhielt eine Bestätigung durch eine attische Münze (Taf. I, 3), welche in kleinen Dimensionen denselben Typus als nach Athen gehörig aufzeigt. Dazu kamen als authentische Documente athenische Reliefs mit derselben Göttergestalt, bei denen es gar nicht zweifelhaft ist, daß sie das Hauptbild der Athener wiedergeben sollen (Taf. I, 4). Dadurch war von der festen ruhigen Haltung der Göttin, die nur durch das gebogene linke Knie etwas Bewegung bekommt, von der einfachen, großartigen Gewandung, von den Motiven der Rechten mit der Siegesgöttin, der Linken mit Schild und Lanze, im allgemeinen eine bestimmte Anschauung gegeben, und sicherer konnte man nun auch in statuarischen Werken die Reminiscenzen des Originals nachweisen. Schwierigkeiten machte besonders noch die Schlange; mitunter fehlte sie ganz, anderemal ringelte sie sich unter der rechten Hand in die Höhe, als sollte sie derselben zur Stütze dienen. Wenn diese Vorstellung auf den ersten Anblick etwas gewinnendes hat, so widerspricht sie doch der ganz deutlichen unantastbaren Angabe des Pausanias, der die Schlange

Taf. I.

1

1

ΑΡΧΟΝΤΟ
ΕΡΠΕΙ
ΡΟΤΟ

3

ΑΘΗΝ

2

Lith Anst v H.

neben den Schild an die linke Seite setzt. Vergegenwärtigt man sich ferner dies Motiv in den colossalen Dimensionen der Statue des Phidias, so leuchtet ein, daß das Ungethüm so gestellt die Aufmerksamkeit in einer Weise auf sich ziehen mußte, welche die Wirkung des Ganzen vollständig zerstörte. Man muß also annehmen, daß es bei der Nachbildung im kleinen darauf abgesehen war, die charakteristischen Attribute der Göttin deutlich zu zeigen, weshalb man der Schlange diesen hervorstechenden Platz anwies. Aber wo war sie denn beim Original? Auch hierüber sollte die Aufklärung nicht ausbleiben.

Ch. Lenormant zog im Jahr 1859 aus den Antiken des Theseums in Athen eine kleine, noch nicht anderthalb Fuß hohe Marmorstatuette der Athene hervor, welche unvollendet geblieben ist (Taf. I, 1. 2); die Rückseite ist ganz unbearbeitet, unter der rechten Hand ist ein rohes Stück Stein als Stütze stehen geblieben, die einzelnen Theile sind verschieden ausgearbeitet. Aber Lenormant erkannte, daß die Statuette die Motive der Parthenos des Phidias so bestimmt wiedergibt, daß sie als eine Nachbildung derselben nicht zu bezweifeln ist. Zwar fehlen die Lanze und die Siegesgöttin; offenbar weil beide selbständig gearbeitet hinzugesetzt werden sollten, die Rechte ist offen ausgestreckt um die Siegesgöttin zu tragen, und über die Weise, wie beide anzubringen waren, ist keine Unsicherheit. Aber die Schlange ist da, zur Linken neben der Stelle, wo die Lanze aufgesetzt sein mußte. In der Höhlung des Schildes ringelt sie sich in die Höhe, von diesem bedeckt, so daß das mächtige Thier, furchtbar von Anblick, doch untergeordnet wie im Dienst der Göttin erscheint; auch bei Virgil eilen die Schlangen, die den Laokoon getödtet, zur Athene und verstecken sich unter ihrem Schild. Mit dem genialen Blick des wahren Künstlers hat Phidias eine natürliche Eigenschaft der Schlangen, die solche Schlupfwinkel suchen, zu einem künstlerischen Motiv gemacht, wodurch eine unschöne Lücke wohlgefällig für das Auge ausgefüllt und ein bedeutsames Attribut, ohne es vorzudrängen, augenfällig gemacht wird. So klein und unfertig die Statuette auch ist, so gewährt sie doch eine viel wirksamere Anschauung als Reliefs und Münzen. Die kräftigen, vollen, breiten Formen des Körpers, neben denen das feine, edle Profil des Gesichts merkwürdig absticht, die gradlinigen, großen Faltenmassen, die

ruhige, durch die gerade Haltung des Kopfes, die fast parallele Bewegung der Arme noch befestigte Stellung, machen einen gleichsam architektonisch wirkenden Eindruck, der nachdrücklich auf den Charakter des Tempelbildes hinweist, das gewissermaßen als Abschluß und Krönung der Tempelcella gedacht war, in welcher es seinen Platz einnahm.

Wie überzeugend auch diese Momente uns auf Phidias zurückführen, noch trägt das kleine interessante Monument recht eigentlich den Stempel seines Meisters an sich. Auf dem runden Schilde ist, wie auf dem Original, eine Amazonenschlacht dargestellt [1]. Unter den lebhaft bewegten Gruppen, welche über den Raum ausgestreut sind, fällt ganz oben, wiewohl arg zerstoßen, doch deutlich erkennbar, ein Mann auf, der mit gewaltiger Anstrengung einen großen Stein mit beiden Händen über den Kopf erhebt, um ihn auf eine Amazone zu schleudern. Nun hatte Phidias auf dem Schilde seiner Athene neben Perikles, der die Lanze zückt, sich selbst vorgestellt als einen kahlköpfigen Mann, der mit beiden Händen einen Stein schleudert. Davon gab es mancherlei zu erzählen. Moralisten und Rhetoren benutzten dies Verfahren des Phidias als Beispiel des dem Menschen innewohnenden Strebens nach persönlichem Fortleben im Gedächtniß der Nachwelt; in Athen sollte es als Anklagegrund in einem Processe gegen Phidias wegen Gottlosigkeit figurirt haben; später wollte man wissen, der Meister habe durch einen besonderen Kunstgriff mit seinem Bild alles so verbunden, daß man es nicht herausnehmen könne, ohne das Ganze zu zerstören. Kurz, das Porträt des Phidias auf dem Athenenschild war in aller Mund, und es war in der Ordnung, daß der Verfertiger einer Copie nicht versäumte, sie durch dieses Wahrzeichen zu beglaubigen.

Auch dieses originelle ipse fecit fand eine neue Bestätigung durch Conze. Im britischen Museum entdeckte er das aus

1 Auch auf der Basis ist ein Relief angebracht, dessen arg mitgenommene Figuren leider keine bestimmte Deutung mehr zulassen. Nur soviel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß die Geburt der Pandora hier nicht vorgestellt sein kann; welche Auswahl unter den Reliefs, die zum charakteristischen Schmuck des Götterbildes oder auch des Tempels dienten, getroffen war, wird kaum mehr festzustellen sein.

Taf II.



Athen stammende Bruchstück eines Marmorschildes von etwas größeren Dimensionen (Taf. II, 1), der um ein Medusenhaupt in der Mitte Scenen eines Amazonenkampfs zeigt, welche die meisten Gruppen und Figuren des eben betrachteten in besserer Erhaltung wiederholt. Wir wissen, daß schon im Alterthum der Schild des Phidias copirt wurde, um ihn bei Statuen der Göttin anzubringen, und es ist sicher kein Zufall, daß hervorstechende Motive dieser Schilde auf Kunstwerken attischen Ursprungs, wie der phigalische Fries, benutzt sind. Auch die Vasenbilder können hier Zeugniß ablegen. Sehr selten finden sich auf denselben unzweifelhafte Reminiscenzen an Sculpturen, und es ist daher um so bezeichnender, daß die unverkennbaren Beispiele dem Kreise der Centauren- und Amazonenkämpfe angehören, welche mit ganz besonderer Vorliebe durch die attischen Künstler ausgebildet wurden. So wie sich nun auf späteren Vasenbildern auffallende Motive des Centaurenkampfes angewendet finden, welche mit den Reliefs des Theseum und Parthenon so genau übereinstimmen, daß an einer Uebertragung nicht wohl zu zweifeln ist, so lassen sich auch die eigenthümlichsten Gruppen und Figuren dieser Schilde, z. B. die mit den über den Kopf zusammengeschlagenen Armen hingestreckt daliegende Amazone, auf späteren Vasenbildern nachweisen. Es ist begreiflich, daß in den attischen Fabriken die an den berühmtesten Heiligthümern zur Schau gestellten Compositionen der größten Meister gleichsam unwillkürlich als Muster dienten; uns liefert diese Beobachtung ebensowohl ein Beweismittel für den attischen Ursprung der Vasenbilder, als für die Popularität jener Tempelsculpturen. Auf dem Bruchstück des britischen Museums kehrt die Gestalt des Phidias insoweit modificirt wieder, als er eine Axt mit beiden Händen über dem Kopf schwingt; übrigens aber ist sie so genau copirt, daß an ihrer Identität kein Zweifel bleiben kann[1]. Wie viel in dem hier ganz deutlichen Kahlkopf, der mehr den tüchtigen Handwerker als den genialen Künstler verräth, von dem wahren Porträt des Phidias zu uns gerettet ist, läßt sich freilich

1 Dieselbe Gestalt erscheint auch auf späteren Vorstellungen, namentlich der kalydonischen Eberjagd, bald als Steinschleuderer bald die Axt schwingend; an dem künstlerischen Motiv wird dadurch nichts wesentliches geändert.

nicht sagen. Endlich hat Klügmann im Vatican das Bruchstück eines Schildes mit Amazonenkämpfen im Relief gefunden (Taf. II, 2), und auch hier ist die charakteristische Figur des Phidias glücklicherweise kenntlich erhalten.

Jeder, der am Entwickelungsgange der Kunst und Wissenschaft Antheil nimmt, wird eine Figur mit Interesse betrachten, welche heute der sorgsamen Forschung zur Beglaubigung eines Kunstwerks dient, das vor Jahrtausenden der Meister damit, wie mit seinem Siegel, bezeichnet hat.



Die alte Kunst und die Mode.

Als ein wesentlicher Charakterzug der antiken Kunst wird die Idealität allgemein anerkannt. Wie verschieden auch der Begriff des Idealischen gefaßt worden ist, immer blieb der Satz bestehen, daß die alte Kunst ideal sei, und unverkennbar hat die Vorstellung, welche man sich vom Wesen der antiken Kunst bildete, fortwährend auf die Auffassung des Idealischen bestimmenden Einfluß geübt. Wenn man das Ideal, wie vielfach geschieht, in einen Gegensatz zur Natur gebracht hat, als etwas, das über die Natur hinausgehe, sie übertreffe, so geräth man in Conflikt mit der nicht minder feststehenden Beobachtung, daß das Naturgemäße ein Grundzug des Alterthums sei, daß es in seinen Anschauungen, in seinem Leben und in seinem Schaffen fest in der Natur wurzele, der Natur folge und die Natur wiedergebe. In der alten Kunst können also auch Natur und Ideal nicht im Widerstreit sein, sie müssen nicht allein mit und neben einander bestehen, sondern einander nothwendig bedingen, beide müssen der Ausdruck eines und desselben Gesetzes sein. Wir finden die bildende Kunst der Griechen auf ihrem Entwickelungsgange immer auf den Spuren der Natur; je nach der Bildungsstufe ist sie mit ihren verschiedenen Kräften und Mitteln immer redlich bemüht, die Natur getreu wieder zu geben. Auch fehlt es zu keiner Zeit an Erscheinungen, in denen dieses Bestreben an einzelnen Künstlern oder in Richtungen der Kunstübung als einseitiger, bis zur Fehlerhaftigkeit einseitiger Naturalismus erscheint. Aber sind dies einzelne Erscheinungen, durch ihre Einseitigkeit wohl geeignet den bestimmenden Trieb schärfer zu markiren, nicht

Grenzboten 1868 III S. 161 ff.

aber dazu angethan, über den idealen Grundcharakter der Kunstentwickelung Zweifel zu erregen, so kann gegen das lebendige und unbefangene Naturgefühl einer Nation noch keineswegs die Wahrnehmung geltend gemacht werden, daß die bildende Kunst zu verschiedenen Zeiten die Gegenstände, welche die Natur unverändert in derselben Weise darbietet, der Gesammtauffassung nach oder in Einzelnheiten verschieden und, wie es zu anderen Zeiten erscheint, nicht getreu wieder giebt. Darin darf man nicht schlechthin Willkür und Manier finden. Wie die Wissenschaft die Natur in ihren Phänomenen und Gesetzen zu verschiedenen Zeiten je nach ihren Hülfsmitteln und Methoden verschieden auffaßt und darstellt, so verschieden, daß eine vorgeschrittene Zeit schwer begreift, wie man das klar Vorliegende so anders habe ansehen, mit einander in einen so anderen Zusammenhang habe bringen können, so steht auch die Kunst der Natur ähnlich gegenüber. Nicht allein durch die äußere Fertigkeit, auch durch die innere, geistige wie gemüthliche Bildung, welche den Künstler unauflöslich mit seiner Zeit und seinem Volk vereinigt, wird die Auffassung und Wiedergabe der Form bedingt: die künstlerische Anschauung steht unter dem Einfluß der gesammten geistigen Atmosphäre. Wenn man Reihen von Porträts aus verschiedener Zeit von verschiedenen Künstlern neben einander betrachtet, wird man von der Uebereinstimmung getroffen werden, welche zwischen den Porträts einer Periode, ganz abgesehen von den Aeußerlichkeiten in Tracht, Haar und Bart und dergleichen, in Form und Ausdruck auffallend hervortritt. Bei den lebenden Zeitgenossen tritt dagegen nicht sowohl ein solcher typischer Gemeincharakter als vielmehr das individuell Bedeutende hervor. Schwerlich ist die Natur in früheren Zeiten im Schaffen einförmiger gewesen; daß diese Porträts Menschenwerk sind, daß die nachbildenden Künstler unter dem Einfluß ihrer Zeit standen, hat den Bildern eine Uebereinstimmung gegeben, welche die Natur den Menschen so nicht aufprägt. Vielleicht noch deutlicher tritt dies Verhältniß hervor, wenn man die Abbildungen antiker Kunstwerke aus verschiedenen Zeiten mit einander vergleicht. Hier ist das Objekt dasselbe, und doch wie verschieden sind die Nachbildungen. Nicht allein durch die Individualität des einzelnen Künstlers: die Verwandtschaft der Nachbildungen verschiedener Perioden ist unverkennbar, und die Befriedigung, welche

die Zeitgenossen übereinstimmend über Nachbildungen aussprechen, in denen die nächste Generation keine Spur von Geist und Form der Antike findet, beweist, daß jede Zeit die antike Kunst nicht minder wie die Natur mit ihren Augen auffaßt und demgemäß wiedergiebt. Dies eigenthümliche Verhältniß gibt ein wichtiges Kriterium bei Fälschungen ab. Auch der geschickteste Fälscher faßt die Kunstwerke, denen er nachfälscht, unter dem Einfluß seiner Zeit auf und trägt davon etwas in seine Arbeit über, welches eine weniger oder anders befangene Zeit ohne weiteres als fremdartig erkennt.

Der Einfluß der Zeitströmung, unter welchem der Künstler, auch des Alterthums, steht, bringt, wiewohl er verallgemeinernd einwirkt, darum nicht den Charakter des Idealischen hervor. Die Quelle desselben ist tiefer, im innersten Wesen der Kunst, als einer schaffenden zu suchen. Aus dem Nichts, ganz bedingungslos frei zu schaffen ist dem Menschen nicht beschieden. Der schaffende Künstler ist gebunden an die Gesetze der menschlichen Natur, vermöge welcher er schafft, an die Gesetze der ihn umgebenden Natur, welcher er nachschafft, an die Gesetze des Stoffes, in welchem er schaffend bildet. Diese Gesetze aber, so mannichfaltig und verschiedenartig die Erscheinungen sind, in welchen sie sich offenbaren, sind ihrem Wesen nach dieselben, und das Schaffen des Künstlers beruht darauf, daß er sie als identische gemeinsam in Wirksamkeit setze. Wenn eins derselben verletzt wird oder einseitig vorwiegt, entsteht eine Störung im Proceß des künstlerischen Schaffens, welche ein vollendetes Kunstwerk nicht zu Stande kommen läßt. Ist der Künstler des Stoffes nicht vollkommen Herr oder läßt er sich durch die Eigenartigkeit desselben bestimmen, so wird die Ungeschicklichkeit oder das Raffinement der Technik den reinen Eindruck des Kunstwerks trüben. Ist der Künstler nur fähig die von der Natur dargebotenen Formen äußerlich und im Einzelnen nachzuahmen, ohne daß es ihm gelingt das Bildungsgesetz der Natur in sich aufzunehmen, wird er einem gröberen oder feineren Naturalismus verfallen; traut er der Kraft des eigenen Geistes zu sehr, daß er der Natur nachzugehen verschmäht oder ihr Gewalt anzuthun sich vermißt, werden seine Werke statt lebendiger Wahrheit den Stempel der Manier tragen. Nur einem künstlerischen Vermögen, welches durch Begabung und Bildung die in

den einzelnen Faktoren des künstlerischen Schaffens wirksamen Gesetze in ihrer Wurzel in sich aufgenommen hat und organisch bilden läßt, kann es gelingen in seinen Werken die Harmonie aller zusammenwirkenden Kräfte zur Anschauung zu bringen, in welcher die wahre Idealität beruht. Wer in solchen Kunstwerken eine Schönheit, ein Ebenmaaß, einen Ausdruck von solcher Reinheit und Kraft bewundert, wie sie uns so in keiner Erscheinung der wirklichen Natur begegnet, und nun das Kunstwerk über die Natur stellt, der übersieht, daß ihn das Kunstwerk als eine Schöpfung menschlichen Geistes und menschlicher Kraft, der er der Anschauung wie dem Verstehen nach sich verwandt und ebenbürtig weiß, so vollständig erfüllt und befriedigt. Wenn auch der menschliche Geist die in der Natur waltenden Gesetze und Kräfte aufzuspüren und in ihren Wirkungen zu verfolgen unablässig bemüht ist, so erkennt er dieselben doch nur im Einzelnen, nirgend tritt ihm in der Welt der Erscheinungen eine vollkommene Verkörperung dieser Gesetze entgegen; nicht die Natur, nicht die Geschichte des Menschengeschlechts, nicht die einzelne Erscheinung vermag er als ein Ganzes zu verstehen, der Zusammenhang, der alles mit einer unzerreißbaren Kette vereinigt, ist ein durch höhere Kraft gegebener, was aus ihm herausgelöst wird, bleibt ein Bruchstück. Das Kunstwerk aber vom menschlichen Geist in seinem Keim empfangen, durch menschliche Kraft ausgebildet, ist zwar in allen Momenten seines Entstehens von den in der Natur waltenden Gesetzen abhängig, aber auch sie sind in ihrer Anwendung durch den menschlichen Geist hindurch gegangen. Das vollendete Kunstwerk zeigt, wie der Mensch nach den Gesetzen der Weltschöpfung, soweit er sie zu begreifen vermag, selbständig schafft: als ein Ganzes ist es vom menschlichen Geist gedacht und gebildet, und darum dem menschlichen Geiste als ein Ganzes faßbar.

Faßt man dies ins Auge, so sieht man, wie oberflächlich die oft geltend gemachte Vorstellung ist, als käme die idealische Schönheit des Kunstwerks dadurch zu Stande, daß der Künstler einzelne Züge ungewöhnlicher Schönheit, welche er in der Wirklichkeit beobachtet, zu einem Ganzen vereinige. Auch im Alterthum wird neben der schönen, tiefdringenden Auffassung Platos, daß der menschliche Geist von der begeisterten Anschauung der einzelnen schönen Erscheinungen allmählich und stufenweis

zur Anschauung des Schönen und endlich zur Idee der göttlichen Schönheit, aus welcher die Schöpfungen der Natur wie der Kunst gleichmäßig abzuleiten sind, gelange, häufig die scheinbar auf Erfahrung beruhende Ansicht ausgesprochen, daß ein Kunstwerk aus den schönen Einzelnheiten der Modelle zusammengesetzt sei. Ein schlagender Beleg ist die bekannte Anekdote von Zeuxis. Als ihm in Kroton oder sonst wo ein Gemälde der Juno oder Helena oder sonst einer Schönheit aufgetragen wurde, da haben ihm die Väter der Stadt eine Anzahl der schönsten Jungfrauen aus edlen Geschlechtern nach freier Auswahl als Modelle zur Verfügung gestellt, daraus sei die wunderbare Schönheit des Gemäldes zu erklären. Dergleichen wurde auch im Alterthum von Fremdenführern erzählt, vom Publikum geglaubt, und von den Aesthetikern exemplificirt. Am begreiflichsten ist es, wenn Künstler sich diese Art des Producirens als möglich denken. Denn sie fassen jeden einzelnen Zug mit scharfem und geübtem Auge auf und empfinden ihn als einen lebendig anregenden, und während sie sich der Nothwendigkeit eines unausgesetzten Naturstudiums wohl bewußt sind, übersehen sie am ehesten, daß sie dadurch nur der in ihnen schaffenden Kraft Nahrung zuführen, über deren Natur und Wirksamkeit sie um so weniger zu reflektiren pflegen, je unwiderstehlicher der Trieb derselben in ihnen ist. Wollte ein Künstler einmal im Ernst versuchen aus einzelnen der Natur hie und da entlehnten Zügen künstlerisch ein Ganzes zusammenzufügen, man würde entsetzen über die Mißgestalt; er würde es aber gar nicht zu Stande bringen. Auch in der bildenden Kunst hat der berühmte Ausspruch Goethes vom Werther volle Wahrheit, es sei kein Zug darin, der nicht erlebt sei, aber keiner erscheine im Kunstwerk so, wie er ihn erlebt habe. Der bildende Künstler lebt in und mit der Natur, aber was er auch dort erlebt, muß er in seinem Innern von Neuem durchleben, um es im Kunstwerk wieder erstehen zu lassen.

Von welcher Seite man auch das Idealische fassen, und wie man das Wesen desselben näher bestimmen wolle, darüber wird kein Zweifel sein, daß im strikten Gegensatz zum Ideal die Mode stehe. Ohne dies proteusartige Wesen in eine Definition einzuschließen, ist so viel klar, daß sie der Ausdruck der

Willkür und Laune ist. Welcher Zufall sie auch ins Leben ruft, höherer Einfluß, Spekulation, Neckerei, Vorurtheil, sie unterwirft sich keinem Gesetz der Schönheit oder Zweckmäßigkeit, sondern gebraucht ihre Macht mit Vorliebe um denselben zu widersprechen; mag sie sich im raschesten Wechsel oder im eigensinnigen Festhalten offenbaren, sie nimmt kein anderes Recht da zu sein in Anspruch, als daß sie da ist. Daß sie ihre Macht auch auf die Kunst ausdehnt, und diese zu Zeiten ganz beherrscht, lehrt die Erfahrung. So liegt die Frage nahe, ob auch die antike Kunst, die als ihrem Wesen nach ideal anerkannt ist, unter dem Einfluß der Mode gestanden hat? wie weit? unter welchen Verhältnissen?

Hier muß man vor allen Dingen einen wesentlichen Unterschied ins Auge fassen. Es ist etwas durchaus Verschiedenes, ob die Kunst etwas nachbildet, was in seiner Erscheinung unter dem Einfluß der Mode steht, oder ob sie in ihrer Auffassung und Darstellung den Anforderungen der Mode dienen will.

Die flüchtigste Betrachtung der Werke der ältesten griechischen Kunst läßt neben der eigenthümlichen Auffassung der Körperformen die nicht minder besondere Behandlung der Aeußerlichkeiten ins Auge fallen. Die Haare sind nicht naturgemäß, sondern einer künstlichen Frisur entsprechend gebildet, theils sorgfältig glatt gekämmt, theils in Flechten oder Ringellocken, theils in Knötchen gedreht, welche sich rosettenartig wie ein Kranz um die Stirn legen, theils in mancherlei Zöpfen aufgebunden. Der Bart tritt spitz zulaufend, wie gesteift, weit vor — keilbärtig nennen die Alten solche Köpfe —, auch hier sind die sorgfältig gestrehlten Haare am Ende zusammengedreht. So sind auch bei den Pferden Mähnen und Schwänze zierlich gestutzt und geflochten. Aehnlich ist es mit der Gewandung. Der feine weiche Stoff der Untergewänder bildet viele kleine parallel laufende Falten, welche, wenn nicht ein geripptes Zeug nachgebildet ist, künstlich gelegt sein müssen. Noch deutlicher tritt dies bei den derberen Stoffen der Obergewänder hervor, welche nach einem bestimmten, consequent durchgeführten System, nicht blos in den Hauptpartien der Gewandung, sondern überall wo Falten sich zeigen, mit der regelmäßigsten Symmetrie in eine bestimmte eckige Form nicht sowohl gelegt als gekniffen sind. Daß die Gewänder

über den lebendigen Körper wie immobile Gegenstände gehängt sind, daß sie den Bewegungen desselben gar nicht oder sehr unvollkommen folgen, und die einmal gelegten Falten unverändert bewahren, hat freilich die noch unentwickelte Kunst zu verantworten, welche ihrer Mittel noch nicht soweit Herr ist, um Leben und Bewegung frei auszudrücken. Aber die Kleidung selbst wurde so dargestellt, wie man sie sah. Das zeigt die Sorgfalt, mit welcher die Einfassungen und Muster der Gewänder und ähnliche Aeußerlichkeiten, Waffen, Schmuck u. dgl. genau nachgebildet sind. Ist auch das bekleidete Cultusbild der Ausgangspunkt, gewissermaßen das erste Modell für die bildende Kunst gewesen, so kann es doch nicht zweifelhaft sein, daß Tracht und Gewandung nicht etwa vom Künstler von diesem als allgemein gültige übertragen sind, sondern daß er sie im Leben so vor sich sah. So wie Aristion auf seiner Grabstele jetzt vor uns steht, ist er sicher mit den übrigen Marathonskämpfern zur Parade angetreten; wie die Männer auf der Grabstele von Orchomenos und der später nachgebildeten von Neapel, den treuen Hund zur Seite, sich auf ihren Stab stützen, haben die Bürger im Gymnasium und auf dem Markt im Gespräch zusammen gestanden. Die Vasenbilder alten Stils, welche mancherlei Scenen des täglichen Lebens darstellen, zeigen uns, wie die Tracht mit Geberdung, Haltung, Gesittung der Zeit übereinstimmt; so manche Züge, welche die perikleische Zeit als altväterisch bespöttelte, die man damals wohl nur noch in vereinzelten Exemplaren sah — wie in unserer Jugend Zopf und Puder, Chapeaubas und Schnallenschuhe —, treten uns hier anschaulich entgegen. Lehrreich ist der Vergleich mit den assyrischen Sculpturen, wo Niemand bezweifeln wird, daß Tracht und Behaben der Wirklichkeit nachgebildet sind. Dieselben Erscheinungen begegnen uns hier, wie in der alten griechischen Kunst, in Einzelnheiten bis zur überraschendsten Uebereinstimmung, besonders in Geräthen, im Schmuck der Menschen und Pferde, in den zierlich frisirten Haaren und Bärten; denn in der Gewandung zeigen sich neben manchen Aehnlichkeiten auch wesentliche Verschiedenheiten. Indessen finden wir die griechische Kunst nie so im Schematismus erstarrt, wie die assyrische. Die Löwen über dem Burgthore von Mycenä, wie ähnlich sie auch Wappenhaltern sein mögen, verrathen ein ganz anderes Verhältniß

der nachbildenden Kunst zur Natur, als die assyrischen Löwen, die sich sogar eine kunstgerechte Frisur gefallen lassen müssen; und wenn sie nicht durchaus löwenhaft ausgefallen sind, so liegt das wohl zum Theil daran, daß man damals in Mycenä keine Löwen studiren konnte, wie zu Varros Zeit Pasiteles zu Rom in einer Menagerie.

Die älteste Kunst hat also in den Aeußerlichkeiten das nachgebildet, was dem Wechsel der Mode unterworfen war und was der folgenden Generation altmodisch erscheinen mußte, sie ist aber nicht modischen Gelüsten zu Liebe so verfahren, sondern gab das wieder, was sie vor sich sah. Erst wenn zu einer Zeit, welche anderen Anschauungen und Sitten folgte, mit Absicht das veraltete festgehalten wurde, um einem bestimmten Geschmack zu genügen, kann von einem Einfluß der Mode auf die Kunst die Rede sein. Daß nun die Weise der ältesten Kunst, ganz besonders in den Aeußerlichkeiten, welche am meisten auffallen und einem weniger gebildeten Kunstgefühl mehr Eindruck als das eigentlich stilistische machen, in Zeiten einer vollkommen frei entwickelten Kunst nachgeahmt worden ist, steht fest. Seitdem in den äginetischen Giebelgruppen zuerst Werke unzweifelhaft alter griechischer Kunst bekannt wurden, denen sich später andere in Attika und sonstwo gefundene gesellten, hat man erkannt, daß die meisten der Werke, welche früher als alte galten, nur nachgeahmte sind. Denn abgesehen von den feineren stilistischen Zügen, an welchen ein durch das Studium unzweifelhaft alter Monumente geübtes Kunstgefühl den Nachahmer unterscheidet, pflegt dieser, entweder aus Unachtsamkeit oder weil er es für effektvoller hält, in einzelnen Zuthaten den Kunstgebrauch seiner Zeit zu verrathen. Der berühmte Athenetorso in Dresden ist ohne Zweifel das Nachbild eines uralten Cultusbildes in Athen, von dem es uns eine belehrende Anschauung bietet; allein, daß er kein Werk alter Kunst, sondern eine Nachahmung später Zeit ist, beweisen augenscheinlich die kleinen Reliefs in dem breiten Gewandstreifen, welche die auf dem Gewand der Göttin gestickten Gigantenkämpfe nachahmen. Sie zeigen keine Spur alterthümlicher Strenge, sondern sind flüchtig in der Weise einer ganz freien Kunst angedeutet. Die nicht minder interessante dreiseitige Basis in Dresden, deren Reliefs Hauptmomente

der delphischen Cultussage, den Kampf des Apollo und Herakles um den Dreifuß, die Aufstellung des bacchischen Dreifußes und der heiligen Fackel, darstellen, verräth sich als ein Werk später Nachahmung durch die üppige Ornamentik im freiesten Stil, welche neben den alterthümlichen Reliefs die Basis schmücken. Ebenso zeigt der im Theater zu Athen gefundene marmorne Ehrensessel des Dionysospriesters neben alterthümlich gehaltenen Reliefs an der Rücklehne und am Sitz die zierliche Figur eines hingekauerten Amor mit einem Kampfhahn in anmuthig flüssiger Zeichnung an den Seitenlehnen. Auf den in vielen Exemplaren vorhandenen alterthümlichen Reliefs, welche Apollo als Citharöden, gefolgt von Mutter und Schwester, vor der Siegesgöttin vorstellen, welche ihm aus hocherhobener Kanne den Weihetrank einschenkt, ist im Hintergrunde ein Tempel mit korinthischer Säulenordnung, einer viel späteren Zeit angehörig, dargestellt. Wie man jetzt mit ziemlicher Sicherheit alterthümliche (archaische) Kunst von der nachahmenden alterthümelnden (archaistischen) unterscheidet, so wird man gewiß durch fortgesetztes Beobachten und Aufmerken auf der Zeit nach bestimmbare Monumente dahin gelangen, auch den Entwickelungsgang dieser nachahmenden Kunst unter den verschiedenen Einflüssen von Ort und Zeit genauer zu verfolgen. So ist ein Unterschied zwischen den archaistischen Werken Athens, wo sich auch in der Nachbildung ein feineres Gefühl für das Stilistische offenbart, und Roms, wo die äußerliche, mehr trockene handwerksmäßige Arbeit vorwaltet, unverkennbar; allein von vereinzelten Wahrnehmungen der Art bis zu einem Nachweis des Entwickelungsganges ist noch ein weiter Weg.

Ehe man aber solchen Erscheinungen gegenüber von modischer Kunst sprechen darf, sind noch mancherlei Erwägungen anzustellen. Zunächst versteht es sich von selbst, daß bei regelmäßigem Fortschreiten der Kunstübung, wenn auch durch ein Zusammenwirken einflußreicher Verhältnisse und großartiger Künstlernaturen ein ungewöhnlich rascher Umschwung eintritt, wie dies z. B. zur Zeit des Phidias der Fall war, dieser nicht gleichmäßig sofort alle ergreift. Bei einem Theil der Künstler wie des Publikums lebt die alte Anschauungsweise fort und wird wohl auch um so energischer festgehalten, je entschiedener sie der Zeitströmung entgegen ist. Es

fehlt daher neben den Werken der frei strebenden und zur Schönheit gereiften Kunst nicht an solchen, in denen die alterthümliche Weise als der rechte Ausdruck einer ernsten und würdigen Kunst aus ehrlicher künstlerischer Ueberzeugung beibehalten wird; erst allmählich stirbt diese Richtung ganz aus. Hier kann natürlich so wenig, als wenn zu verschiedenen Zeiten einzelne Individuen durch eigenthümliche Anlage und Studien zu einer alterthümlichen Richtung ihrer Kunstübung geführt werden, vom Einfluß der Mode die Rede sein, welcher immer ein bis auf einen gewissen Grad allgemeiner sein muß.

Eine durchgreifende Erscheinung ist es allerdings, wenn die alterthümliche Weise in solchen Kunstwerken zu allen Zeiten angewendet worden ist, welche eine bestimmte Beziehung zum Cultus hatten; daher man auch wohl von einem hieratischen Stil gesprochen hat, was nur eine sehr bedingte Anwendung haben kann. Bei der Nachbildung eines bestimmten Cultusbildes verstand es sich von selbst, daß genau die ganze Erscheinung desselben wiedergegeben werden mußte. Denn an diese knüpfte sich die Verehrung und der Glaube an die besondere Macht einer durch einen bestimmten Cultus geehrten Gottheit. Sowie durch den Ort, den Beinamen, die Cultusbräuche wurde eine Gottheit auch durch die äußere Gestalt zu dem besonderen göttlichen Individuum, das eine ausgezeichnete Verehrung genoß. Alterthümliches, auffälliges, bis zum Lächerlichen befremdliches Aussehen der Cultusbilder wird häufig durch Legenden mancherlei Art erklärt und trug meistens bei, das Bild ehrwürdiger erscheinen zu lassen; es wurde daher sorgfältig beibehalten, nicht nur, wo es sich um Cultusübertragung handelte, sondern auch wo es darauf ankam, die Vorstellung eines bestimmten Götterbildes hervorzurufen. Der Athener, wenn er von seiner Burggöttin (Athene Polias) sprach, machte sich keine andere Vorstellung von derselben, als wie er sie auf den panathenäischen Oelkrügen sah. Auf dem schönen, neuerdings in Eleusis gefundenen Weihrelief steht ein zum Jüngling heranreifender Knabe zwischen den beiden eleusinischen Göttinnen. Wiewohl nicht ganz klar ist, was vorgenommen wird, so ist offenbar ein feierlicher Moment dargestellt, dessen Weihe den Knaben sichtlich ergriffen hat. Auffallend ist die Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen. Während die eine mit

der Fackel in Haltung, Gewandung, in der Behandlung des Haars die bis in die einzelnen kleinen Motive durchgebildete Freiheit der völlig entfalteten attischen Kunst zeigt, verräth die gegenüberstehende mit dem Scepter in allen diesen Beziehungen eine Alterthümlichkeit, welche in ihrer gradlinigen Einfachheit an die giustinianische Vesta erinnert. Wenn man annimmt, daß der Künstler bestimmte Bilder der Göttinnen in charakteristischer Weise wiedergab, so erklärt sich nicht allein diese Verschiedenheit, sondern man sieht ein, daß die Gegenwart der Gottheiten nur durch den Hinweis auf die allgemein verehrten Bilder selber unzweideutig ausgedrückt werden konnte. Bei Votivdarstellungen wurde überhaupt der alterthümliche Stil fortwährend vielfach angewendet, weil diese einen typischen Charakter zu behaupten pflegen. Wie die Sage theils die dem Ritus wesentliche Vorstellung von dem unmittelbaren Verkehr der Gottheit mit den Sterblichen durch Berichte bestimmter Vorgänge rechtfertigt, theils für die verschiedenartigsten Vorkommnisse, in welchen frommer Glaube ein unmittelbares Eingreifen göttlicher Macht wahrnahm, ideale Spiegelbilder darbot, so liebte man auch bei Votivdarstellungen eine Auffassung, welche das individuell Persönliche in ein mythisches Gewand hüllte. Wer von einer schweren Krankheit genesen war, der weihte zum Dank ein Bild, wie der Heilgott persönlich an das Lager eines Kranken tritt, wer dem Bacchus besonderen Dank schuldete, ließ darstellen, wie der Gott mit seinem schwärmenden Gefolge in das Haus eines Begnadeten einzieht. Ueberall erzählte die Sage von solchen Beweisen göttlicher Huld, auch fehlte es zu keiner Zeit an wohlbeglaubigten Erzählungen ähnlicher Wundergeschichten; Darstellungen dieser Art waren daher ein unmittelbar verständlicher Ausdruck für den Gedanken: auch mir hat sich die Gottheit hülfreich erwiesen. Eine etwas anders gewendete Vorstellung ist es, wenn ein Sieger in einem musikalischen Wettkampf in seinem Votivrelief Apollo, den Gott der Musenkunst, als Sieger von der Siegesgöttin begrüßt, darstellt. Von Apollo geht alle musische Kunst aus, wer sie mit Geschick und Erfolg ausübt, hat es dem Gott zu danken; Apollo hat den Wettkampf gestiftet, ist der erste Sieger gewesen, jedes Festspiel ist nur das Abbild und die Erneuerung des ersten göttlichen. Daher tritt der Citharöde beim Wettkampf in der feierlichen Tracht des Gottes auf,

wie auch bei anderen Cultusgebräuchen der Priester, der Triumphator in Rom beim Triumph, durch seine Tracht den Gott selbst darstellt, der sich durch ihn verherrlicht. So gibt auch der Sieger im Votivrelief dem Gott die Ehre, welche er ihm dankt. Hatten nun diese und verwandte Vorstellungen einen bestimmten künstlerischen Ausdruck gefunden, so wurde derselbe als ein typischer festgehalten, so lange die Anschauung lebendig blieb. Die Stabilität des Ausdrucks leistete Gewähr für die Zuverlässigkeit der Vorstellung, das Alterthümliche nahm den Charakter des Ehrwürdigen an. Man wird sich hüten, den Begriff der Mode anzuwenden, so lange noch ein Gefühl für den Zusammenhang gewisser Formen mit religiösen Anschauungen und Vorstellungen lebendig ist, mag dieses auch einseitig und ohne den rechten Zusammenhang, ja vielleicht im Widerspruch mit der sonst gültigen Denkweise sein. Allerdings können auch die Formen der Religion und des Cultus zur Modesache werden. Als man in der späteren Kaiserzeit nach allen Culten griff und sich von den fremdartigsten, unverständlichsten, abstoßendsten, der Zeit wie dem Raum nach entlegensten am ehesten Hülfe versprach, da wurden allerdings die Cultusformen und der denselben entsprechende künstlerische Ausdruck eine Angelegenheit der Willkür und der Mode. Auch abgesehen von jedem religiösen Interesse hat man aber in Rom in späterer Zeit die verschiedenartigsten Votivdarstellungen ohne alle Rücksicht auf ihre Bedeutung und Bestimmung nur als ornamentalen Schmuck gewisser Räumlichkeiten benutzt, und wenn man die alterthümliche Vortragsweise genau nachbildete, so hatte das nun keinen Grund mehr, als weil man es so hübsch fand, weil es Mode ward.

Hierbei macht sich indeß ein künstlerisches Moment geltend, welches nähere Beachtung erheischt. Unverkennbar hat man zu verschiedenen Zeiten die alterthümliche Formbehandlung da mehr oder weniger streng beibehalten, wo die Sculptur mehr ornamentale Bedeutung hat, namentlich wo sie mit der Architektur in Verbindung trat. Daß der scharf ausgeprägte, nothwendig dominirende Charakter der architektonischen Formen eine gewisse Accomodation der übrigen Künste verlangt, damit ein einheitlicher Eindruck erzielt werde, daß sogar die organische Natur sich ihren Bedingungen in etwas fügen müsse, ist anerkannt. Die Formen der Pflanzen, welche in der Architektur so vielfach angewendet

werden, um durch eine in die Augen fallende Analogie die Funktionen der architektonischen Glieder als lebendige Thätigkeit organisch wirkender Kräfte erscheinen zu lassen, werden nicht einfach nachgebildet, sondern so aufgefaßt, als habe die Natur sie an dieser Stelle für diesen bestimmten Zweck geschaffen, also auch in Uebereinstimmung mit dem Charakter der architektonischen Formen, welchen sie sich anschließen. Auch Thiergestalten, oder einzelne Glieder des thierischen Körpers z. B. der Löwenkopf an der Traufe, selbst die menschliche Gestalt, wo sie tragend und stützend in die Architektur eintritt, muß sich eine gewisse Assimilation gefallen lassen, um so mehr, je entschiedener sie ihre Selbständigkeit im Dienst der Architektur aufgibt. Man pflegt das stilisiren zu nennen, um darauf hinzuweisen, daß es hier ein bewußtes Anwenden künstlerischer Normen gilt, welche aus dem Grundcharakter des Kunstwerks hervorgehen, auf deren Handhabung die Einheit desselben beruht. Allerdings liegt die Gefahr nahe, daß, wenn statt einsichtiger Abwägung der verschiedenen Momente irgendwie einseitige Willkür maßgebend wird, Manierirtes zum Vorschein komme; allein die Forderung ist im Wesen der Kunst begründet. Sie begriffen und befriedigt zu haben ist die Leistung der griechischen Architektur, welcher die Durchbildung der verschiedenen, bei anderen Völkern theils unentwickelt gebliebenen, theils unvermittelt neben einander stehenden Elemente zu klarer einheitlicher Harmonie gelungen ist. Es leuchtet ein, daß diese Forderung stilistischer Uebereinstimmung auch auf die Theile Anwendung fand, wo die bildende Kunst mehr selbständig mitwirkte, und daß die charakteristischen Züge der älteren Kunstweise, die scharfen strengen Umrisse, die symmetrische Anordnung, die gradlinigen, steifen Falten, dem Charakter der architektonischen Formen um so mehr entsprechen, je ernster und fester diese gehalten sind. Wenn man diese also beibehielt, wo es für die einheitliche Wirkung eines in einem bestimmten Stil ausgeführten architektonischen Ganzen erforderlich schien, so kann sich in dieser Anwendung eines bestimmten künstlerischen Ausdrucksmittels ein fein gebildetes Stilgefühl zu erkennen geben. So gut wie dem religiösen Gefühl wird man auch dem künstlerischen, wo es sich um bewußte Anwendung künstlerischer Formen handelt, welche einer früheren Zeit angehören, sein Recht zugestehen müssen. Aber lebendig wirksam, auf wirk-

lichem Verständniß der Kunstgesetze beruhend muß es sein, um sich dieses Recht zu erwerben. Aus der Kaiserzeit sind zahlreiche, in Formen gepreßte Terracottaplatten mit Reliefs erhalten, welche zur Verzierung von Grabmälern, kleinen Heiligthümern, Zimmeranlagen, als Friese, Metopen u. s. f., in die Wand eingelassen, verwendet wurden. Wir finden hier, sowohl in den Reliefs als in der Ornamentik, bei überwiegendem Vorherrschen des freiesten Stils nicht wenige Beispiele, wo die alterthümliche Weise bloß äußerlich angewendet erscheint. Hier müssen wir eine Vermischung der verschiedenen Richtungen annehmen, welche allein der Laune folgt, und ebenso sehr das Gegentheil von Stilgefühl beweist, wie wenn ein Relief alterthümlichen Stils von frei entwickelter Ornamentik eingerahmt erscheint.

Die Mode übt natürlich da auf die Kunst wesentlich Einfluß, wo diese auf dem derselben unterworfenen Gebiet hülfreich eintritt, hauptsächlich wo es Schmuck und Verzierung von Räumlichkeiten, Geräthen und dergleichen gilt. Die Etrusker liebten es ihr Erzgeräth, Dreifüße, Candelaber, Gefäße aller Art reich zu verzieren und namentlich, wo es sich thun ließ, die menschliche Gestalt dabei zu verwenden. Da sie sehr geschickte Erzarbeiter waren, so war dies sauber und sorgfältig ausgeführte Geräth auch auswärts gesucht; selbst in Griechenland war es geschätzt, und neuere Ausgrabungen in Deutschland haben gelehrt, daß Erzgeräth wie es aus den etruskischen Gräbern hervorgeht, durch den Handel auch nach Norden verführt wurde. Muster für das etruskische Fabrikat waren aus Griechenland importirte Erzeugnisse des Kunsthandwerks; an diesen hielt man unverbrüchlich fest, und während in Griechenland die Kunst ganz andere Richtungen einschlug, bewahrten die Werke der etruskischen Bronzearbeit den Stempel der alten Kunst. Als daher in Rom schon seit Augustus die Ansicht geltend wurde, daß nur die Kunst früherer Zeiten Werth und Bedeutung hätte, fehlte es natürlich auch an Liebhabern der alten Kunst nicht, und etruskisches Bronzegeräth, namentlich etruskische Bronzefigürchen waren besonders beliebt als Vertreter dieser Gattung, wahrscheinlich auch deshalb, weil sie am leichtesten zu beschaffen waren. Auch jetzt sind sie in unseren Sammlungen nicht selten, während griechische alte Bronzen eine große Seltenheit sind; das Verhältniß wird wahrscheinlich in Rom ganz ähn-

lich gewesen sein. Es ist aber schwerlich anzunehmen, daß in Etrurien die Fabrikation ganz still gestanden habe, wenn in Rom und sonst starke Nachfrage war. Im griechischen Kunsthandwerk finden wir dieselbe Erscheinung bei den bemalten Vasen. Es ist gar kein Zweifel, daß die Malerei mit schwarzen Figuren auf hellem Grunde beibehalten wurde, nachdem die rothen Figuren auf schwarzem Grunde schon in Uebung waren, nicht etwa nur in einer Uebergangszeit schwankender Technik, sondern neben der vollständig entwickelten neueren Weise her. Wenn dies in Athen bei den panathenäischen Preisgefäßen geschah, hatte es seinen Grund darin, daß es sich um einen angesehenen Stempel handelte, der die Waare kenntlich machte, wie die Athener ihr alterthümliches, häßliches Münzgepräge festhielten, als man anderswo wunderschöne Münzen prägte, weil ihr Geld einmal guten Cours hatte. Uebrigens richteten sich die Fabrikanten nach dem Geschmack ihrer Kunden, dessen Wandlungen wir nach den einzelnen Lokalitäten noch verfolgen können. In Unteritalien, in Cyrene, am Pontus, wohin der Vasenexport spät begann, als die elegante, luxuriöse Malerei an der Tagesordnung war, hat die alterthümelnde Technik keinen Beifall mehr gefunden; in Sicilien, wohl auch in Campanien, waren Vasen mit schwarzen Figuren angesehen zu ihrer Zeit, während ein ausgedehnter Vertrieb derselben zur Zeit der freien Kunstübung nicht Statt gefunden zu haben scheint. In Etrurien dagegen hielt man an der Liebhaberei für alterthümliche Vasen fest, und hier macht die Masse wirklich alter Vasen es klar, wie man später auf mehr als eine Art, oft mit viel Sorgfalt und Fleiß, fast immer mit Uebertreibung, sich bemühte, die alterthümliche Weise recht augenscheinlich darzustellen. Manches Produkt der Art mag der attische Fabrikant kaum mit anderen Augen angesehen haben, als der moderne die bunten Zeuge und den Glasperlenschmuck für den Negerhandel.

Allerdings läßt sich erwarten, daß auch in Griechenland und in Athen selbst, in den Zweigen der Kunst, welche hauptsächlich dem Schmuck dienen, die wechselnde Mode nicht ohne Einfluß geblieben sei. Indessen darf man dabei das feinere Kunstgefühl nicht außer Acht lassen, welches den Griechen unveräußerlich innewohnte und sie schwerlich der absoluten Herrschaft der Laune

und Willkür Preis gegeben hat. Dazu kam, daß weder so bedeutende Reichthümer bei ihnen häufig zu finden waren, wie sie erforderlich sind, um die Kunst der Mode unterzuordnen, noch die Richtung vorherrschte, die Kunst dem Luxus des Privatlebens dienstbar zu machen. Die Auffassung der bildenden Kunst als einer dem Wesen nach öffentlichen war und blieb in Griechenland durchaus die herrschende. Dies sicherte ihr, mochte sie in Beziehung zum Heiligen treten, oder sonst ein öffentliches Interesse befriedigen, den Charakter einer monumentalen Kunst, und wiewohl auch hierauf die Strömungen der Zeit und individuellen Verhältnisse nicht ohne Einfluß blieben, so ist doch der von eigentlich modischem Wesen sehr verschieden. Man darf wohl annehmen, daß während der Diadochenzeit die Kunst nach dieser Seite manchen Schritt that. Die Mittel vermehrten sich ins Ungeheure, der Kreis reicher Liebhaber, welche Künstler beschäftigen konnten und mochten, mußte sich außerordentlich erweitern, die Menge der Künstler, welche geschickt und bereit waren, alle Wünsche zu befriedigen, war sehr groß. Indessen mangeln uns Nachrichten, welche derartige Erscheinungen klar und bestimmt erkennen lassen. Wir erfahren, daß die Fürsten unglaubliche Summen verwenden um ihre Städte, Tempel und Paläste mit allen Mitteln der Kunst verschwenderisch auszustatten und ihren Festlichkeiten auch durch die Künstler einen luxuriösen Glanz zu verleihen. Allein auch hier bewahrt die Kunst immer noch einen vorwiegend monumentalen Charakter, und wenn auch der Geschmack des Einzelnen, der die Kunst in seinen Sold nahm, für die Ausführung in ganz anderer Weise maßgebend werden konnte, als dies früher geschah, so war das noch immer kein Einfluß der Mode. Diese würde voraussetzen, daß das Beispiel des Hofes in der bestimmten, von diesem befolgten Weise und Richtung, auch in weiteren Kreisen Nachahmung gefunden und auf eine Zeitlang eine allgemeine Uebereinstimmung auch in den nur durch Willkür bestimmten Erscheinungen hervorgerufen habe. Dies aber läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen, wenn es auch bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich ist. Zu den eigentlich Luxuskünsten gehörte die Arbeit in edlen Metallen (Toreutik, Cälatur). Sie war im Orient heimisch und wir hören früh von goldenen Platanen, Rebstöcken und ähnlichen Prachtstücken im Schatze

des großen Königs. In Griechenland wurde sie besonders bei der Arbeit aus Gold und Elfenbein angewendet, dann auch selbständig. Der älteste und bekannteste Künstler der Art Mys arbeitete nach Zeichnungen von keinem geringeren Meister als Parrhasius; der Benvenuto Cellini des Alterthums, dessen Namen später typisch geworden ist, war Mentor, und doch wollten Kunstkenner nur vier Becherpaare als wirklich von ihm herrührend anerkennen. Silberbecher mit Relief verziert wurden nämlich die Hauptaufgabe dieser Künstler, und diese pflegte man paarweise zu arbeiten. Zur höchsten Blüthe kam dieser Kunstzweig unter den Diadochen in Asien; die ganz überwiegende Zahl der uns bekannten Toreuten lebte um diese Zeit und war aus Asien gebürtig. Es ist bezeichnend, wie diese griechischen Künstler statt des Prunkens mit dem kostbaren Metall und der ornamentalen Behandlungsweise, Darstellungen der griechischen Sage einführten, und den knappen Raum von Bechern und Schalen mit sinnreichen Compositionen in vollendeter technischer Ausführung schmückten, ganz der Richtung entsprechend, welche auch die Poesie jener Zeit nahm. Indessen war die Blüthezeit der Toreutik kurz, die Zahl der namhaften Künstler klein: als Rom mit den Silbergefäßen der asiatischen Paläste erfüllt wurde, und es zum beliebtesten Luxus gehörte, die Schenktische mit kunstreich gearbeitetem Silbergeräth auszustatten, gab es keine Künstler mehr, welche die Anforderungen der Liebhaber befriedigen konnten. Nur altes Silbergeräth wurde gesucht, mit enormen Preisen bezahlt und mit einer fanatischen Liebhaberei geschätzt und gepriesen. Da es an reichen Käufern nicht fehlte, so ließ der Kunsthandel alle Mittel spielen, und wiewohl die Kunstkennerschaft gerade auf diesem Gebiete sich mit Vorliebe bewegte, so wurde es doch zu einem Haupttummelplatz des Kunstbetrugs. Waren auch nicht alle Liebhaber so unwissend wie Petrons steinreicher Trimalchio, der Becher hat, auf denen vorgestellt ist, „wie Cassandra ihre Kinder tödtet und die Kinder so natürlich daliegen, daß man denkt sie leben; oder wie Dädalus Niobe ins trojanische Pferd einschließt, alle schwerwichtig“, so war doch die Art gewiß häufig genug vertreten. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn damals fast alle namhaften Bildhauer der früheren Zeit ihr Contingent auf die Büffets der römischen Liebhaber stellen mußten. Daneben wurde das

harmlosere Geschäft des Copirens schwunghaft betrieben. Die Mehrzahl auch des wohlhabenden Publikums mußte zufrieden sein, Nachbilder berühmter Originale zu besitzen, und solche herzustellen war daher die Hauptaufgabe der Kunstindustrie. Ein berühmter Künstler der Neronischen Zeit, Zenodorus, copirte meisterhaft zwei Becher des Calamis, daß man fast keinen Unterschied bemerkte, wie um zu zeigen, daß er mit ihm wetteifern könnte; von Einfluß auf die Kunstübung war das nicht. Neben diesem zähen Festhalten am „alten Silberzeug" herrschte dagegen ein ebenso rascher Wechsel im Geschmack an den Produktionen der modernen Fabrikarbeit, Namen und Formen waren immer neue. Von Arbeiten in edlen Metallen ist natürlich wenig auf uns gekommen; der Werth des Metalls führte zu allen Zeiten die Zerstörung mit sich. Um so bezeichnender ist es, wenn wir unter den vorhandenen nicht zahlreichen Stücken noch die Einwirkung jener Verhältnisse erkennen können. Mys hatte die Zerstörung Trojas an einem Silbergefäß gebildet: die schöne Silberschale in München stellt Neoptolemus unter den gefangenen Troern und Troerinnen vor. Zopyrus stellte das Urtheil des Areopags über Orestes vor: der Corsinische Silberbecher zeigt denselben Gegenstand. Pytheas bildete Odysseus und Diomedes beim Raube des Palladiums: dieselbe Vorstellung findet sich an einem Silbergefäße des bei Berthouville in der Normandie gefundenen Schatzes eines Mercurtempels, jetzt in Paris. In Pompeji ist ein zusammengehöriges Becherpaar gefunden, auf welchem Amoren von Centauren getragen werden, durchaus verwandte Darstellungen von Centauren und Amoren sind auf zwei Bechern des eben erwähnten Mercursschatzes von Berthouville: Centauren und Bacchanten hatte Akragas auf Silberbechern dargestellt. Wie weit hier an eigentliche Copien zu denken sei, muß dahin gestellt bleiben; der bestimmte Einfluß der Moderichtung ist unverkennbar.

In Rom sehen wir überhaupt die Mode auch auf dem Gebiete der Kunst vollständig zur Herrschaft kommen. Von jeher als etwas Aeußerliches, als eine Sache des Luxus angesehen, hatte sie dort weder ein allgemeineres Verständniß noch eine selbständige Kunstübung hervorgerufen. Aber sie fand dort ein

zahlreiches Publikum reicher Leute, welche den Besitz von Kunstwerken für ein Erforderniß des Anstandes und der Bildung hielten, und ohne Selbständigkeit des Urtheils oder Geschmacks Werth darauf legten, dasselbe zu besitzen, dessen angesehene Leute sich rühmten, und in derselben Weise ihre Häuser und Gärten zu schmücken, wie es allgemein für geschmackvoll galt. Indem die Kunst hier wesentlich sich in den Dienst der Privaten begab, bei denen nur ausnahmsweise gebildeter Kunstsinn oder auch eingebildete Kunstliebhaberei, vielmehr in der Regel Fügsamkeit gegen den allgemein herrschenden Ton maßgebend war, unterwarf sie sich in der That der Mode. Wie dieser allgemeine Ton des Kunstgeschmackes in seinen wechselnden Erscheinungen zu Stande kam, ist, wie überhaupt, so auch hier nicht leicht im Einzelnen zu erkennen und nachzuweisen. Die Geschmacksrichtung der Kaiser hat, wie in der Litteratur, so auch in der Kunst sicherlich einen gewissen Einfluß geübt. Zunächst unverkennbar in der monumentalen Kunst, welche wesentlich von ihnen ausging, dann offenbar ebensowohl durch die Paläste, welche sie erbauten und ausschmückten, als durch die großen Anlagen, welche sie für das Publikum herstellten. Denn es konnte nicht fehlen, daß für die vielen, welchen es nur um ein Vorbild zu thun war, das kaiserliche in erster Linie bestimmend und es diesem nachzuthun eine besondere Befriedigung sein mußte. Indessen haben wir in dem Geschmack der Kaiser doch nur ganz ausnahmsweise wirklich künstlerisch eingreifende und nachwirkende Impulse zu suchen, alles Wesentliche blieb sicherlich den Ausführenden überlassen. Man wird daher die Künstler selbst als die eigentlichen Urheber und Vertreter auch der modischen Kunst anzusehen haben. Wie durch die Schulen der Grammatiker und Rhetoren der Geschmack in der Litteratur im Wesentlichen so gebildet und gemodelt wird, wie er im Publikum zu allgemeiner Geltung kommt, so rufen ihn auch die Künstler auf ihrem Gebiet hervor und begeben sich, wie die Schriftsteller, willig in Abhängigkeit von den Anforderungen des Publikums, zu denen sie selbst dasselbe geleitet haben. In Rom war durch die aus Griechenland, Asien und Aegypten entführten, in Tempeln und öffentlichen Gebäuden aller Art, in Palästen und Villen aufgehäuften Kunstwerke aller Zeiten und Schulen, jeder Technik und Art, ein un-

erschöpfliches Material für Kunstbildung vorhanden, das aber durch Fülle und Mischung, besonders unter dem aufregenden und zerstreuenden Einfluß der großen Hauptstadt, auf Beschauer und Künstler eher beunruhigend und verwirrend, als durch Sammlung innerlich fördernd wirken konnte. Was auch dem Künstler für Aufgaben gestellt wurden, er fand Vorbilder zum Nachbilden, Einzelnheiten zum Benutzen und Zusammenstellen ohne Mühe, und sah sich aller Mühe des Erfindens um so eher überhoben, als auch der Besteller, der sich an allem was die Kunst nach den verschiedensten Richtungen Vorzügliches und als solches anerkanntes geleistet, schon satt gesehen hatte, seiner Originalität mit einem gewissen Mißtrauen entgegen kam. Unter solchen Verhältnissen und gegenüber dem unvermeidlich nivellirenden Einfluß der Hauptstadt war eine künstlerische Kraft von ganz ungewöhnlicher Energie und Frische erforderlich, um alle Bildungsmittel zu beherrschen und dadurch dem ausgebildeten Geschmack zu genügen, und die Selbständigkeit der Erfindung zu erhalten, die einen neuen Weg einzuschlagen und zu verfolgen allein befähigt. Allein nach einer solchen Künstlernatur und ihren Leistungen fragen wir in der Kaiserzeit bei Schriftstellern und Kunstwerken vergebens; begab sich die Kunst in den Dienst der Menge, so erhoben sich auch die Künstler nicht über das Niveau der Menge. Auf künstlerische Originalität im höheren Sinne scheinen sie gänzlich Verzicht zu leisten. Im günstigen Falle bewähren sie ein sorgsames Studium der alten Kunst, dadurch gewonnene Sicherheit und Geschmack in der Formgebung, Meisterschaft in der Technik und eine geistige Gewandtheit und Leichtigkeit, wie sie allgemeine Bildung zu geben pflegt, um vorhandenen Elementen durch neue Combinationen und Wendungen frische Anziehungskraft zu verleihen. Wahre Erfindung aber vermißt man ebenso wie jenes innige Hineinleben in die Natur, ohne welches auch die correcte und ansprechende Form ein abstraktes Scheinwesen bleibt. Erheben sich selbst die vorzüglichsten Kunstwerke der Kaiserzeit nicht zur Höhe wahrer Kunstschöpfungen, so sehen wir in der überwiegend großen Masse nur Leistungen, die je nach den Mitteln mit mehr oder weniger Aufwand die Forderungen des Tages d. h. des Modegeschmacks befriedigen sollten. Dafür liefern den schlagenden Beweis die zahllosen Copien berühmter Statuen, welche, für die gelehrte

Forschung von unschätzbarem Werth, weil sie uns von den verlorenen Originalen eine bestimmtere Vorstellung fassen lassen, wenn man sie als Zeugnisse für die Geschmacksrichtung und Kunstübung ihrer Zeit faßt, einen trostlosen Eindruck von Oede und Leere machen. Was anerkannt berühmt war, wollte Jeder haben, so, wie es allgemein gefiel, wollte Jeder sein Haus, sein Geräth geschmückt haben, und was Jeder haben wollte, machte der Künstler, wenn es ihm befohlen oder bezahlt wurde.

Die römische Mode erstreckte aber ihre Macht weit über das Weichbild der Hauptstadt hinaus; soweit römische Beamten und Soldaten zogen, brachten sie die Ansprüche der Residenz an Comfort und Eleganz mit und wußten diese auch durch Kunst und Kunsthandwerk zu befriedigen. Die berühmten Statuen, welche man in Rom allenthalben sah, mochte man in der Provinz nicht vermissen. In Trier haben sich Copien der berühmten Amazonenstatue und der Venus von Melos, in Africa des Dornausziehers, in Soissons eine Gruppe aus dem Kreise der Niobiden gefunden. Plinius und Vitruv beschreiben übereinstimmend eine Art der Zimmermalerei, welche zur Zeit des Augustus aufkam und rasch allgemein beliebt wurde, weil sie ohne großen Aufwand auch dem Privatmann eine angenehme, lebhafte und nach etwas aussehende Verzierung seiner häuslichen Räume verschaffte. Vitruv äußert sich sehr unzufrieden über die phantastische Arabeskenarchitektur, die aller Wirklichkeit ins Gesicht schlage, und Plinius ruft dieser in alle Privathäuser eingezogenen Wandmalerei gegenüber aus, daß die Maler dauernden Ruhm nur durch Staffeleigemälde gewonnen haben. An die großartigen Wandgemälde der alten griechischen Maler dachte der an die römischen Sammlungen gewöhnte Encyklopädiker nicht. Von dieser Zimmermalerei konnten die in Rom theilweise in Gräbern theils in Palastruinen gefundenen Wandgemälde eine im Wesentlichen genügende Vorstellung geben. Allein erst die Entdeckung von Herculanum und Pompeji verschaffte uns die volle Anschauung, und zeigte zugleich, wie man in den Landstädten nachbildete, was in Rom in Gunst und Ansehen stand. Manche dieser Wandgemälde gewinnen für uns dadurch ein noch besonderes Interesse, daß sie mehr oder weniger genaue Nachbildungen berühmter Werke der Malerei oder Sculptur aufweisen, deren Originale in

Rom zu sehen waren. Die häufige Wiederholung derselben beliebten Vorstellungen zeigt, wie die herrschende Mode ihren Einfluß geltend machte, und es ist nicht zu bezweifeln, daß zu diesen Zimmerverzierungen, wie zu so vielen Geräthen und mannichfachen Erzeugnissen des Luxus, die Vorbilder und Muster aus Rom bezogen wurden. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich auch da überall, wo römische Soldaten ein Standquartier für längere Dauer einrichteten, das den Anforderungen der Offiziere um so besser entsprach, jemehr es in seinen Einrichtungen an die Hauptstadt erinnerte. Auch dort finden wir dieselben Wandmalereien und als einen ungern entbehrten Luxusartikel Mosaikfußböden, nicht nur mit denselben Mustern der Ornamente, sondern auch mit den einmal beliebten Darstellungen. In Bädern waren Nereiden und Meerungeheuer, in Speisesälen die sogenannten Asarota, täuschende Nachbildungen des Abfalls von mancherlei Speisen, beliebt, die sich in Aquileja wie in Rom gefunden haben. Porträtköpfe von Weisen und Dichtern sind in Köln und sonst so gut wie in Rom zum Vorschein gekommen. Vor allem zeigt sich die Vorliebe für Gladiatorenspiele, Thierhetzen, Wagenrennen in den überall auf den Mosaikfußböden angebrachten Darstellungen derselben, durch welche wir die belehrendste Anschauung gewinnen. Außerdem wurde aber auch Geräth und Schmuck aller Art von Rom bezogen oder nach römischen Mustern ausgeführt. So finden sich in römischen Stationen gewöhnlich geschnittene Steine in nicht geringer Anzahl. Meist sind sie mäßig ausgeführt, offenbar provinzielle Lokalarbeit; aber überall begegnen uns dieselben einmal beliebten Vorstellungen, und in der Regel fehlt es dann auch nicht an besser, zum Theil vortrefflich ausgeführten Exemplaren, welche uns von dem allen gemeinsamen Vorbild eine deutlichere Vorstellung geben können. Sehr häufig sind daneben Glasflüsse, welche die Edelsteine ersetzen mußten. Auch bei diesen, wie bei anderen Erzeugnissen der zum Theil sehr kunstreichen Glasfabrikation, wiederholen sich dieselben Erscheinungen. Dieselben Formen und Farben, dieselben Verzierungen, namentlich wo sie eingepreßt sind, dieselben Inschriften, dieselben Stempel und Namen von Fabrikanten kommen in den verschiedensten Gegenden des römischen Reichs zum Vorschein.

Einen recht anschaulichen Begriff davon, wie von Rom als dem Centralpunkt aus der Geschmack der Provinzen regiert wurde, kann die untergeordnete Töpferarbeit geben. Die römischen Dichter gefallen sich darin, die Einfachheit der guten alten Zeit durch den Gebrauch des irdenen Geschirrs im Gegensatz zu dem Luxus goldner, silberner, mit Edelsteinen besetzter Gefäße zu charakterisiren. Aber auch in der Kaiserzeit wurde die Töpferkunst vielfach nicht allein für den gemeinen Mann in Anspruch genommen; man verstand es durch feine Arbeit, geschmackvolle Form und Verzierung den Anforderungen der Eleganz und des Luxus zu entsprechen. Die Erzeugnisse dieses reich und mannichfaltig ausgebildeten Kunsthandwerks sind in Rom natürlich überaus häufig, aber sie finden sich in derselben Weise überall, wohin die römische Cultur gedrungen ist. Theils sind es frei gearbeitete kleine Figuren, als Votive, oder als Puppen zum Kinderspiel, auch zur baulichen Verzierung benutzt, theils mit Relief verzierte Platten, Stirnziegel und dgl. zum architektonischen Gebrauch bestimmt, theils Gefäße mit erhabenen Ornamenten und Figuren. Unter diesen zeichnen sich durch schöne Form und feine elegante Verzierungen die schon durch ihre corallenrothe oder blauschwarze Farbe auffallenden Schalen und Schüsseln aus, welche man aretinische zu nennen pflegt, da sie in Arezzo, einem altberühmten Fabrikort, vielfach gefunden werden. Wegen der sehr mannichfachen, der Mythologie wie dem täglichen Lebensverkehr entnommenen Vorstellungen haben auch die zahlreichen Thonlampen ein besonderes Interesse. Alle diese Thonwaare ist in Formen gepreßt, und die mechanische Vervielfältigung erklärt es, daß überall im römischen Reich, in Africa, Spanien, Gallien, an der Themse, am Rhein, an der Donau, in Cilicien dieselben Formen, dieselben Figuren, dieselben Reliefs, dieselben Ornamente, dieselben eingepreßten Namen der Töpfer sich gleichmäßig wiederholt finden. Diese Uebereinstimmung ist um so bezeichnender, da man an den meisten Stellen auch die Produkte lokaler Töpfereien findet, welche sich theils als ungeschickte Nachahmungen des römischen Fabrikats, theils als selbständige Versuche auf den ersten Blick kund geben. Indessen ist die römische Waare nur zum allergeringsten Theil direkt eingeführt; man fand es bequemer die Formen und Stempel den Töpfereien zu

liefern. Daher zeigen sich in dem, was an Ort und Stelle zu beschaffen war, in der Mischung und Bearbeitung des Thons, in Färbung und Firniß, überall Verschiedenheiten; was durch Form und Stempel hervorgebracht wurde, bleibt sich dagegen überall gleich. Es würde nicht schwer fallen aus dem an verschiedenen Orten gefundenen Thongeschirr den Vorrath einer wohl assortirten römischen Thonwaarenfabrik an Formen und Stempeln in ziemlicher Vollständigkeit wiederherzustellen. Darin aber verräth sich ein Mangel an Verständniß bei den Provinzialtöpfern, daß nicht selten die einzelnen Stücke der Form verkehrt zusammengesetzt sind. Bei einer Anzahl dieser Verzierungen kann man auch noch den Weg verfolgen, auf dem sie dahin gekommen sind. Zum Theil kennen wir die Originale, einzelne Figuren oder Gruppen, als Kunstwerke von selbständiger Bedeutung, welche in Rom beliebt waren und deshalb auch zur Verzierung angewandt wurden. Dieselben finden wir nun auf größeren architektonischen Gliedern, Metopen oder Friesplatten, dann auf Sarkophagreliefs, und endlich auf Thongefäßen wieder. So wurde von Rom aus, indem man den Kunstgeschmack der Mode über das ganze Reich dictirte, auch den Unbemittelten in der Provinz noch eine gewisse Theilnahme an den Kunstschätzen der Hauptstadt ermöglicht.

Die Polychromie der alten Sculptur.

Als ein allgemein gültiges ästhetisches Dogma konnte bis in die neueste Zeit der Satz gelten, daß die Sculptur, als die Kunst der reinen Form, die Anwendung der Farbe nicht zulasse, daß alle classische und ideale Plastik farblos sei. Gestützt war derselbe, wie manche ähnliche Axiome, auf die Ueberzeugung, daß die antike Kunst an dieser Reinheit der Form festgehalten habe, und da die Alten in der Sculptur, welche wiederum für die eigentliche Kunst des Alterthums galt, als die unbestrittenen Meister anerkannt waren, so glaubte man an dieser Autorität genug zu haben. Gegenwärtig muß man bekennen, daß jener Satz wenigstens der historischen Begründung entbehrt. Hat man der mittelalterlichen Kunst gegenüber einst ihre Buntfarbigkeit zum Beweise ihrer Barbarei gemacht, so ist nicht mehr zu läugnen, daß die antike Kunst sich in gleicher Verdammniß befinde. Allerdings hat die Behauptung, daß Polychromie für die alte Sculptur zu allen Zeiten die Regel gewesen sei, gegenüber den zahllosen weißen Marmorstatuen unserer Museen etwas paradoxes, doch erklärt sich diese Erscheinung hinreichend. Die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors zeigen sich nämlich ganz besonders der Farbe verderblich, sodaß diese meistens ganz oder bis auf vereinzelte Spuren verschwindet. Und selbst wenn dergleichen beim Ausgraben noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Wer in eine neu geöffnete etruskische Grabkammer eintritt, wird überrascht durch den bunten

Umgearbeitet nach den Grenzboten 1868 I S. 82 ff.

Farbenschmuck, in welchem die Reliefs der Sarkophage prangen; nach einigen Jahren sind in den Museen meist nur noch einzelne Ueberbleibsel desselben wahrzunehmen. Die Farben der Sculpturen vom Mausoleum, welche bei der Ausgrabung klar zu sehen waren, sind jetzt undeutlich und zweifelhaft geworden. Wer sieht denn heute, daß die mediceische Venus einst goldene Haare hatte und die Pallas von Velletri bemalt war? Hier, wie bei einigen anderen Sculpturen, wurde diese Erscheinung schon in früherer Zeit als eine seltsame Curiosität angemerkt; in den meisten Fällen blieb sie unbeachtet, wenigstens hielt man es nicht der Mühe werth es anzugeben; sehr häufig wurden auch solche Farbenspuren, die den Gesammteindruck störten und als eine Geschmacklosigkeit an einem antiken Kunstwerk unwillkommen waren, weggetilgt. Unter diesen Eindrücken konnte es geschehen, daß man, wenn die alten Schriftsteller verschiedener Zeiten von bemalten Statuen, bemalten Bildern in den Giebelfeldern, bemalten Reliefs der Grabmäler reden, wenn Vergolder und Bemaler von Statuen auf Inschriften erwähnt werden, wenn ein Dichter die Locken eines Mädchens mit denen einer mit Wachsfarbe bemalten Statue vergleicht, lieber irgendwelche Ungenauigkeit des Ausdrucks annahm, als bemalte Sculptur. Und doch sind Zeugnisse dieser Art, in welchen der Schriftsteller unwillkürlich das ausspricht, was ihn der Augenschein seiner Umgebung lehrt, von der allergrößten Bedeutung, welche die Erklärer nur deshalb verkennen konnten, weil ihnen die rechte Anschauung fehlte. Erst neuerdings hat sorgfältige, mit lebendigem Interesse für diese Erscheinung an den Monumenten vorgenommene Untersuchung die Farben selbst oder die deutlichen Spuren ehemaliger Farben nachgewiesen. Denn sehr häufig hinterläßt die auf den Stein aufgetragene Farbe, auch nachdem sie verschwunden ist, eine eigenthümlich veränderte Oberfläche, welche für Ansicht und Gefühl den unzweifelhaften Beweis ehemaliger Färbung herstellt. In der Regel sind nun diese Spuren nur vereinzelte, an gewissen, oft nur kleinen Stellen zufällig erhaltene, aber natürlich genügen diese um für den vorliegenden Fall eine Durchführung der Malerei innerhalb gewisser Grenzen mit Sicherheit zu erschließen. Finden sich an der Fläche eines Steinbalkens die Spuren eines aufgemalten Mäanders oder ähnlichen

Ornaments, sind an einem Säulencapitell die Umrisse der Blätter kenntlich, ist an den Triglyphen oder Tropfen blaue, im Rachen eines Löwenkopfes an der Traufe rothe Farbe, an der Schnecke einer Volute, in einer Cassette Vergoldung sichtbar, so kann man mit Sicherheit behaupten, daß Färbung und Vergoldung nicht an einzelnen Stellen zufällig und nach Willkür, sondern im Zusammenhang des architektonischen Systems nach bestimmten Analogien durchgeführt gewesen sein muß. Ebenso wenn sich im Haar oder Bart einer Statue, in den Falten oder am Saum des Gewandes, an einzelnen Stücken des Schmucks oder der Bewaffnung, in den Augen, auf den Lippen Spuren von Bemalung oder Vergoldung gewahren lassen, so ist dieser Farbenschmuck nicht auf den Fleck beschränkt gewesen, wo sich die Reste zufällig erhalten haben, sondern — man mag die Grenzen der Analogie in jedem Falle noch so knapp ziehen — nach einem gewissen System angewendet worden. Da nun allmählich eine bedeutende Anzahl einzelner Beobachtungen gemacht worden ist, hat sich für eine Reihe von Fällen die Regelmäßigkeit der Farbenanwendung ziemlich sicher feststellen lassen, während daneben eine Menge verschiedenartiger Beispiele das Faktum einer weit ausgedehnten Verwendung von Farbe und Vergoldung unzweifelhaft macht. Wieviel auch noch fehlt, um uns das System der Färbung anschaulich erkennen zu lassen, so steht doch in der Hauptsache soviel fest, daß man fragen darf, wie sich die Thatsache der polychromen Sculptur zu anderen verwandten Thatsachen der alten Kunstgeschichte verhalte.

Es bedarf keiner Beweise im Einzelnen für die durchgreifende Anwendung der Farbe in der griechischen Architektur, nicht allein um der Ornamentik einen glänzenden Schmuck zu verleihen, sondern um die symbolische Bedeutung derselben für den künstlerischen Charakter des Bauwerks klar hervortreten zu lassen. Zwar folgt das Auge mit Befriedigung den mächtig geschwungenen Umrißlinien des dorischen Capitells (Echinus), die ihn als eine höher angespannte Entfaltung derselben Kraft erkennen lassen, welche den cannelirten Stamm der Säule emporschießen ließ. Allein ungleich lebendiger wird die Vorstellung des Tragens, in welchem der Conflikt der frei aufstrebenden Kraft mit einem auf dieselbe von oben geübten Druck zu

Tage tritt, versinnlicht, wenn auf dem Capitell mit Farben das Ornament des doppelten Blätterkranzes aufgetragen erscheint, dessen Spitzen unter dem Druck des sich herabsenkenden Gebälkes sich neigen, und zwar um so tiefer, je schwerer der Druck auf ihnen lastet, wodurch das verschiedene Profil des Capitells gerechtfertigt wird. Der Gedanke des elastischen Bandes, das entweder frei ausgespannt ist, oder mehrere Glieder mit einander verbindet, wird durch ein in Farben aufgetragenes Ornament veranschaulicht, welches die Textur eines aus verschiedenen Fäden mannichfacher Art zusammengesetzten Geflechtes darstellt. Wie bestimmt und klar diese Vorstellungen ausgebildet waren, erkennt man daraus, daß durch die gesammte Architektur und über das Gebiet derselben hinaus bei verwandten Aufgaben überall da, wo dieselbe Funktion eintritt, auch dasselbe Ornament mit den durch die besonderen Verhältnisse gebotenen Modifikationen zur Anwendung kommt. Der Werth, welchen man auf das Hervorheben durch die Farbe legte, erhellt daraus, daß man auch da, wo das Ornament durch Sculptur ausgedrückt war, die Farbe zu Hülfe nahm. Nicht selten gehen daher bemalte Sculptur und Färbung in der Ornamentik neben einander her. Wo das einemal bemalte Sculptur angewendet ist, zeigt sich ein anderesmal Malerei; untergeordnete Momente bleiben ganz der Malerei überlassen, mitunter wird sogar ein in Sculptur begonnenes Ornament durch ein gemaltes fortgesetzt. Man sieht, es wurde überall auf ein Eingreifen der Malerei gerechnet, und die Wirkung, welche unter allen Umständen hervorgebracht werden sollte, war die der Polychromie.

Man kann von vorn herein annehmen, daß die Sculptur, so weit sie mit der Architektur in Verbindung stand, nicht allein wo sie hervortretende Glieder des Baus mit Ornamenten schmückte, sondern auch da, wo sie gewissermaßen auf neutralen Flächen, in Giebelfeldern, auf Metopen und Friesen, selbständig mitwirkte, sich dem durchgeführten System der Vielfarbigkeit unterwerfen mußte. Dieses Postulat der künstlerischen Consequenz ist durch die Beobachtung der Thatsachen vollständig gerechtfertigt worden. Sculpturen griechischer Tempel, verschiedenen Orten und Zeiten angehörig, zeigen übereinstimmend entweder die noch erkennbaren Reste der Farbe selbst oder deutliche Spuren daß sie einst da

gewesen ist. So sind einzelne Theile z. B. Haar und Bart der Heraklesköpfe in Olympia in der Sculptur nur so weit angelegt, daß die Detailausführung der Malerei überlassen blieb. Dahin gehört es auch, wenn die Bohrlöcher sichtbar sind, mittelst deren einzelne Stücke des Schmucks, der Bewaffnung und ähnliches aus vergoldeter Bronze angesetzt wurden; ein Verfahren, das immer auf weitere Anwendung der Farbe schließen läßt. Vergegenwärtigt man sich, daß an den Metopenreliefs von Selinunt, an den Giebelstatuen des Tempels von Aegina, an den Reliefs von Olympia — wo z. B. der mächtige Stier, welchen Herakles bändigt, durch braunrothe, der Löwe durch gelbe Farbe ausgezeichnet ist —, an den Sculpturen der attischen Tempel wie des Mausoleums in Halikarnaß, alle diese Spuren der Polychromie bald vereinigt, bald einzeln, und immer im Zusammenhang mit der buntfarbigen Architektur constatirt worden sind, so überschaut man eine Reihe für die Entwickelung der griechischen Kunst bedeutsamer Erscheinungen, ausreichend, um den Zufall auszuschließen und eine allgemein gültige Gesetzmäßigkeit festzustellen. Eine sehr reiche Induktion gewähren durch ihr häufiges Vorkommen die Grabmäler, welche sich, wie überhaupt, so auch durch die Anwendung der Farben bei Ornamenten und Sculpturen den großen architektonischen Monumenten anschließen. Ein merkwürdiges Beispiel ist das auch in dieser Hinsicht interessante Grabmal des Aristion in Athen. In voller Rüstung steht der alte Marathonskämpfer, die Lanze in der Linken, wie zur Parade da. Mit der eingehenden Sorgfalt, welche die Werke der älteren Kunst charakterisirt, ist selbst das kleinste Detail am Panzer angegeben, Stern und Löwenkopf auf der Schulterklappe, die Streifen und Säume mit ihren verschiedenen Ornamenten und Mustern, nicht bloß sauber eingeritzt, sondern mit bunten Farben aufs zierlichste ausgeführt. Dem entsprechend waren auch Haar und Bart, Augen und Lippen durch Farben ausgezeichnet, und die ganze Figur hob sich auf einem kräftig rothen Grund ab. Hierin aber eine Eigenthümlichkeit der älteren Kunst zu suchen verbieten die in verschiedenen Gegenden Griechenlands gefundenen Grabmäler, welche theils mit bemalten Sculpturen geschmückt sind, theils mit Malereien, die sowohl den Gegenständen, wie der Ausführung nach vollständig deren

Stelle vertreten. Den eigenthümlichsten Eindruck machen die Felsengräber in Lycien. Hier, wo in die hohen steilen Felswände übereinander gethürmte Façaden von reich geschmückten Grabmälern eingehauen sind, sieht man nicht allein die architektonischen Ornamente, sondern auch die Sculpturen im reichsten Farbenschmuck prangen, und der Gesammteindruck dieser Gräberstädte ist ein nicht minder buntfarbiger als der, durch welchen Pompeji seine Besucher zu überraschen pflegt. Auch die Reliefs der etruskischen Sarkophage, welche größtentheils späten Ursprungs sind und wohl bis in die Kaiserzeit hinabreichen, sind durchgehends mit lebhaften Farben bemalt.

Die Thatsache, daß in der griechischen Kunst mit der polychromen Architektur die polychrome Sculptur in unlösbarer Verbindung stand, nöthigt auch für die eigentlichen Tempelbilder dieselbe Forderung zu stellen. Von vorn herein läßt sich erwarten, daß ein künstlerisch empfindendes und gebildetes Volk, welches der im Bilde vertretenen Gottheit den Tempel zur Wohnung gab, dieses Götterbild als das wesentlichste Glied des durch die Kunst geschmückten Raums ansehen und mit dem Charakter dieses Schmuckes, der sich ja auf dasselbe bezog und in ihm erst seinen Abschluß fand, in Einklang setzen werde. Auch hier fehlt es aber nicht an deutlich redenden Thatsachen. Die ältesten Cultusbilder waren meist unförmliche Schnitzbilder aus Holz, die vom Himmel gefallen oder sonst unbekannten Ursprungs, von Götterhänden oder von den ältesten Künstlern der Sage verfertigt sein sollten, wodurch ihre Verschiedenheit von allen eigentlichen Kunstwerken angedeutet wurde. Da dieser Stoff ein Ueberziehen mit Farbe verlangte, wurde die Erneuerung derselben an der Statue zu einem Cultusact; ja, der Priester des Bacchus in Athen so gut wie der triumphirende Feldherr in Rom mußte bei der Procession, wo er in vollem Ornat den Gott selbst — dieser Jupiter, jener Dionysos — darstellte, sich das Gesicht roth färben. Ein Hauptheil des Ritus bestand ferner darin, das Cultusbild mit wirklichen Gewändern zu bekleiden und mit mancherlei Schmuckgegenständen zu putzen; eine reiche Tempelgarderobe bot dafür die Mittel und die Priesterschaft leistete die Bedienung. Bis in die späteste Zeit blieb diese Sitte in Uebung und auch die Werke vorzüglicher Künstler, wenn sie in unmittelbarer Beziehung zum Cultus standen, wurden mit bunten Klei-

dern ausstaffirt an festlichen Tagen zur Schau gestellt. Da man bei dem, was zu Ehren der Götter geschah, auch auf Kostbarkeit Werth legte, so spielte die Vergoldung dabei eine hervorragende Rolle. Noch in spätester Zeit finden wir die Sitte lebendig, daß fromme Dankbarkeit an den Götterbildern einzelne Theile vergolden, oder die unscheinbar gewordene Vergoldung wiederherstellen ließ; bekannt sind auch die Anekdoten von Dionys, der den Götterbildern die goldenen Bärte und Gewänder abnahm. Daher erklärt es sich, daß in späterer Zeit Vergoldung für manche Theile beibehalten wurde, wo die natürliche Erscheinung dazu keine Veranlassung bot, wie z. B. beim Haar, denn goldgelockt, wie Venus in der Dichtung genannt wurde, war noch die mediceische leibhaft anzuschauen. Die älteste Kunst, welche vielfach die Aufgabe hatte, diese Cultusbilder wiederzugeben, sodann aber an denselben, namentlich in der Gewandung, ihre ersten Studien machte, war darauf hingewiesen auch die Vielfarbigkeit darzustellen. Um dahin zu gelangen, bediente man sich der Zusammensetzung mehrerer nach Art und Farbe verschiedener Stoffe, wobei die alte Tradition der Technik, wie sie an kunstreichen Geräthen ausgebildet war, mitwirkte.

Die Holzschnitzerei begnügte sich nicht mit einer Holzart, sondern es wurden Ebenholz, Elfenbein, Gold und Silber für einzelne angesetzte oder eingelegte Theile zu Hülfe genommen, theils zu größerer Deutlichkeit des in solcher Weise hervorgehobenen Details, theils um durch die Vielfarbigkeit zu wirken. In ähnlicher Weise wurde die zu großer Kunstfertigkeit entwickelte Metallarbeit betrieben. Aus den Beschreibungen des Epos, wie stark auch die dichterische Phantasie dabei thätig gewesen ist, geht unverkennbar hervor, daß die Zusammenstellung verschieden gefärbter Metalle ein wesentliches Moment abgab. Zum Schild des Achill nimmt der Schmiedegott Gold und Zinn und leuchtendes Silber, legt fünf verschiedene Schichten übereinander und bildet auf demselben unter andern ein Rebengefilde [1]

schön aus Gold, doch schwärzlich glänzten die Trauben,
Und es standen die Pfähle gereiht aus lauterem Silber:
Rings dann zog er den Graben von dunkeler Bläue des Stahles
Sammt dem Gehege von Zinn.

1 Hom. Il. XVIII, 561.

Vom Panzer des Agamemnon heißt es:[1]

> ringsum wechselten zehn blauschimmernde Streifen des Stahles,
> Zwölf aus funkelndem Gold und zwanzig andre des Zinnes;
> Auch drei bläuliche Drachen erhoben sich gegen den Hals ihm
> Beiderseits, voll Glanz wie Regenbogen.

Man sieht, daß auch hier sich, wenn auch mit sparsamen Mitteln, ein gewisses System der Polychromie ausbildete, bei welchem der Reiz der Farbe etwas Wesentliches ausmachte.

Beide Kunstfertigkeiten wurden in der Technik vereinigt, durch welche die vollendete Kunst der größten Meister die höchsten Ideale der Götterbilder darstellte. Bekanntlich waren die Athene Jungfrau und der olympische Zeus des Phidias und die argivische Here des Polyklet aus Gold und Elfenbein gebildet, und geraume Zeit galt diese das edelste und kostbarste Material verwendende Technik für die eines Tempelbildes vorzugsweise würdige. Wenn die Mittel dafür nicht ausreichten, suchte man wenigstens eine ähnliche Wirkung zu erzielen, indem man z. B. Marmor und vergoldetes Holz an die Stelle setzte, an dem Gegensatz des verschiedenartigen Stoffes also festhielt. Ueber die technische Behandlungsweise sind wir so wenig unterrichtet als über die Art, wie im Einzelnen Gold und Elfenbein angewendet wurden; auch der Versuch die Athene des Phidias in Gold und Elfenbein zu restituiren, welchen der Duc de Luynes für die Ausstellung in Paris (1855) ausführen ließ, scheint nicht zu durchaus befriedigenden Resultaten geführt zu haben. Im Allgemeinen ist zwar anzunehmen, daß die nackten Körpertheile aus Elfenbein, die Haare, Gewänder, Waffen, Schmuck u. dgl. aus Gold gearbeitet waren, allein bei der Ausführung im Einzelnen mußten, um durch Abwechslung wirksame Contraste hervorzubringen, vielfache Modifikationen eintreten, über die wir nichts Bestimmtes wissen. Auch wurde sicherlich das Material in sehr verschiedener Weise behandelt. Daß die Augen durch farbige Edelsteine gebildet worden, ist zufällig überliefert und stimmt mit der Beobachtung, daß wo nur Spuren von Farbe sich finden, vor allem die Augen dadurch ausgezeichnet sind. Schwerlich

1 Hom. Il. XI, 24.

beschränkte sich aber die Anwendung der Farbe auf die Augen allein; daß man das Elfenbein färbte, erfahren wir schon aus Homer, und auch später wurde diese Kunst geübt. So wie die auf den Marmor aufgetragene Farbe von besonders schöner Wirkung war, wird man auch durch Elfenbeinfärbung eigenthümliche Effekte hervorzubringen gewußt haben. Aber auch das Gold ließ durch die Art der Mischung und Behandlung sehr verschiedenartige Färbung zu, und daß man die daraus sich ergebenden Vortheile nicht aus den Augen ließ, wird durch mehrere Gründe annehmbar.

Daß man auch bei der Metallarbeit, nicht allein bei zierlichen Geräthen, fortwährend durch Benutzung verschiedener Metalle eine ähnliche Farbenwirkung wie sonst durch Bemalung zu erzielen strebte, steht fest. Eine bedeutende Anzahl von Statuen und Büsten aus Bronze, in verschiedener Größe und aus verschiedenen Zeiten, ist auf uns gekommen, an welchen einzelne Theile durch Versilberung und Vergoldung oder durch eingelegtes Metall hervorgehoben und verziert sind. Namentlich werden gewisse Körpertheile, Augen, Lippen, Nägel an Händen und Füßen, Brustwarzen, Haare in solcher Weise ausgezeichnet, und neben diesen Binden, Kränze, Schmucksachen, Waffen und ähnliches Beiwerk, auch die Gewänder zeigen in bunter eingelegter Arbeit zierlich gemusterte Säume. Das Gewand des olympischen Zeus war gemustert, sein Scepter mit Ornamenten verziert; außerdem aber gestattete oder verlangte vielmehr die colossale Größe dieser Statuen eine sehr ausgeführte Ornamentirung der großen Flächen. Der Thron des Zeus und der Here, die Waffen der Athene, die Postamente der Statuen waren mit selbständigen Compositionen theils in freien Figuren, theils im Relief reich verziert; die geistreiche Conception und die überaus kunstvolle Ausführung dieser Beiwerke gereichten den großen Künstlern zu besonderem Ruhm. Es ist vorauszusetzen, daß eine Vielfarbigkeit, wie sie die Bronzearbeiten zeigen, wie die dichterischen Beschreibungen sie andeuten, wie die figurenreichen Reliefs der Lade des Kypselos sie durch Verbindung von Cedernholz, Ebenholz, Elfenbein und Gold hervorbrachten, auch hier ebensowohl um der Deutlichkeit als der reicheren Wirkung willen Anwendung gefunden hat, wenn man auch darauf verzichten muß, sich auch nur ein annäherndes Bild von der Ausführung und dem Eindruck dieser Kunstwerke zu

machen, welche die Alten unbedingt als die höchsten Leistungen der bildenden Kunst priesen.

Die Resultate, welche sich bisher aus der Untersuchung der erhaltenen Kunstwerke und den sonst überlieferten Thatsachen der alten Kunstgeschichte ergaben, stimmen so wohl mit einander überein und geben ein in den Hauptzügen so deutliches Bild, daß die Anwendung der Polychromie wie für die mit der Architektur verbundene Sculptur, so auch für Cultusbilder und deren Nachahmungen, überhaupt für die älteste Plastik und deren Reproduktion als unzweifelhaft gelten kann. Wenn man sich klar macht, in welchem Umfange demgemäß die vielfarbige Sculptur ihre Wirkung äußerte, wird man zugestehen, daß das Auge der Griechen durchaus an dieselbe gewöhnt war, daß die Unterstützung der Plastik durch die Farbe für ihre Vorstellung das angemessene Verfahren mit den der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln war. Ist in dieser Auffassung eine Veränderung vor sich gegangen, daß man den Verzicht auf die Farbe als eine Art Ehrenrettung der Sculptur, die Darstellung der reinen Form als die würdigste Aufgabe derselben ansah, so wird man nunmehr für diese Wandlung nach bestimmten Zeugnissen und erklärenden Gründen zu fragen haben. Die letzteren hat man in dem Entwickelungsgange der Sculptur gefunden, welche sich mehr und mehr von den Banden, welche sie an die Architektur knüpften, befreite und besonders seitdem sie den edlen parischen Marmor zum eigentlichen Material erkoren hatte, sich Aufgaben stellte, welche eine vollkommene Selbständigkeit der Auffassung und Technik bekundeten. Die wundervolle Schönheit des Marmors, die Meisterschaft in der Behandlung desselben, welche darauf ausging, eben diese zur vollen Wirkung zu bringen, mußte, so schloß man, fast mit Nothwendigkeit dahin führen, daß der Bildhauer dem Marmor seine farblose Reinheit vindicirte.

Wir besitzen keins der Meisterwerke der neuattischen Sculptur, um durch den Augenschein uns zu überzeugen; Nachbildungen aus späterer Zeit, auch wenn sie bestimmte Farbenspuren zeigten, würden doch für diese Frage nicht von entscheidendem Gewicht sein, da eine veränderte Geschmacksrichtung hierauf Einfluß gewonnen haben könnte. Allein gerade von Meistern, welche als die edelsten Repräsentanten dieser Marmorsculptur gelten müssen,

von Skopas und Praxiteles, sind Nachrichten erhalten, welche beweisen, daß auch sie die Farbe nicht verschmähten. An einem der gepriesensten Werke des Skopas, der in enthusiastischer Aufregung mit flatterndem Haar dahin stürmenden Bacchantin, welche ein in der Raserei zerrissenes Böcklein in den Händen trug, wird ausdrücklich hervorgehoben, wie die Wirkung der Sculptur durch die Farbe erhöht werde. Bedeutsamer noch ist eine Aeußerung des Praxiteles. Auf die Frage, welchen seiner Werke er den Vorzug gebe, erwiederte er, denjenigen, an welchen Nicias die Malerei ausgeführt habe. Wenn ein Bildhauer wie Praxiteles solches Gewicht auf die Mitwirkung des Malers legte, mußte ihm die Farbenwirkung als ein wesentliches, von ihm bestimmt berechnetes Moment der Totalwirkung erscheinen; wenn ein namhafter Maler wie Nicias es nicht verschmähte, Hand an die Bemalung von Statuen zu legen, so mußte dies eine Aufgabe sein, bei welcher ein Künstler seinen Geschmack und gebildeten Sinn für Harmonie der Farbe und ihr Zusammenstimmen mit der Sculptur bewähren konnte. Und unmöglich kann man annehmen, daß dies vereinzelte Erscheinungen sind, bei denen Zufall und Laune ihr Spiel trieben, wir müssen sie vielmehr als bezeichnende Beweise für die Thatsache ansehen, daß auch die vollkommen entwickelte Marmorsculptur die Benutzung der Farbe nicht aufgab.

Aus der Zeit der Diadochen sind keine mit Bestimmtheit redenden Ueberlieferungen auf uns gekommen. Im Allgemeinen wird man bei der vorherrschenden Richtung der damaligen Kunst auf Pracht und Luxus nicht geneigt zu der Voraussetzung sein, daß sie auf die überkommenen Mittel einer heiteren Farbenwirkung zu Gunsten einer reinen, strengen Einfachheit verzichtet habe; zumal wenn man erwägt, daß die asiatische und ägyptische Kunst, in deren Umgebung sie sich nunmehr befand, durchaus polychrom war. Es wäre eine durchaus anomale Erscheinung, wenn die griechische Sculptur unter solchen Verhältnissen und Einflüssen den bis dahin consequent verfolgten Weg verlassen und die Anwendung der Farbe aufgegeben hätte.

Den Römern wird vielleicht mancher, der ungern an die Polychromie der griechischen Sculptur glaubt, eher den Geschmack für bunte Farben zutrauen. Daß er den Etruskern, von

denen ja die Römer in früherer Zeit Kunstwerke und Kunstübung empfingen, nicht fremd war, haben wir schon gesehen. Dabei kommen aber noch zwei Umstände zur Erwägung. Lange Zeit kannten die Römer fast ausschließlich die Plastik in Thon. Bei dieser aber macht die Beschaffenheit des Materials einen Ueberzug mit Farbe nothwendig, und zu alten Zeiten sind bei Griechen, Etruskern und Römern die Bildwerke in Thon vielfarbig gewesen. Von den unzähligen Terracotten, welche auf uns gekommen sind, zeigt eine überwiegende Anzahl die deutlichen Spuren der Färbung, die in manchen Fällen so wohl erhalten ist, daß sie uns von dem Ensemble eine Vorstellung fassen läßt. Wiewohl man nur mit Vorsicht die Analogie solcher nach Stoff und Ausführung geringer, dem Kunsthandwerk angehöriger Produkte auf die Werke wahrer Kunst anwenden darf, so gewähren doch die Terracotten ein wichtiges Material für unsere Kenntniß der polychromen Sculptur, und geben namentlich auch den augenscheinlichen Beweis, wie gewöhnt man zu allen Zeiten an diesen Gebrauch der Farbe war. Bei den Römern kommt noch die Sitte der Familienbilder in Betracht. Dies waren bekanntlich Wachsmasken, so täuschend dem Leben nachgebildet, daß bei bestimmten Veranlassungen lebende Personen damit bekleidet werden konnten, welche die Ahnen mimisch darstellten. Hier war also die Farbe ganz unentbehrlich, ja, sie muß in einer Weise angewendet worden sein, welche auf ein Wiedergeben der Naturwahrheit ausging. Die Römer hatten mithin, seitdem sie aus Asien und Griechenland Bildwerke in Masse bei sich einführten, welche wir als polychrome ansehen müssen, keine Veranlassung, als auch bei ihnen eine Kunstübung in großem Maaßstab betrieben wurde, eine Reaktion gegen die Farbe eintreten zu lassen. Da wir indessen grade dieser Kunstthätigkeit der Kaiserzeit die große Menge von jetzt farblosen Sculpturen verdanken, welche unsere Museen erfüllen und unsere Anschauung beherrschen, so sind bestimmte Zeugnisse und Monumente, welche die fortdauernde Geltung der Polychromie sicher stellen, von nicht geringer Bedeutung.

Wenn Virgil seinen Corydon zur Diana sagen läßt[1]
Wird ihm eigen das Glück, dann ganz aus geglättetem Marmor
Stehst du, die Waden umschnürt mit purpurrothem Kothurne,

1 Virgil Ecl. 7, 31.

so könnte man darin eine Anspielung auf altfränkische Mode bei Landleuten und Hirten finden wollen; allein wenn derselbe Dichter in einem kleinen Weihgedicht der Venus einen Amor verspricht[1]

Marmorn stehe er da, mit tausendfarbigen Flügeln,
Und wie die Sitte es heischt, sei ihm der Köcher bemalt,

so ist kein Grund anzunehmen, daß er etwas anderes aussprach, als was man vor sich sehen gewohnt war.

Ganz damit in Uebereinstimmung und von großer Wichtigkeit für diese Frage ist die vor wenig Jahren in einer Villa der Livia gefundene Marmorstatue des Augustus (Taf. VI), welche die Spuren der ursprünglichen Bemalung in ungewöhnlicher Ausdehnung und Deutlichkeit zeigt. Als das Werk eines angesehenen Künstlers, als ein Bild des Kaisers, mit Meisterschaft zum Schmuck einer kaiserlichen Villa ausgeführt, das als einer bestimmten Zeit angehörig mit Sicherheit nachweisbar ist, wird sie zu einem bedeutsamen Zeugniß. Die Kunst zur Zeit des Augustus war weder in einer einseitigen Vorliebe für das Alterthümliche befangen, noch zu auffallenden und ungewöhnlichen Experimenten aufgelegt. Im Gefühl, der fehlenden Schöpferkraft stellte sie sich keine neuen und großen Aufgaben, verzichtete auf Originalität der Auffassung und strebte vor allem nach Correctheit der Formgebung, Eleganz der Darstellung und Meisterschaft der Technik. Mit Bewußtsein wandte sie sich nach der vollendeten Kunst früherer Zeiten zurück, und wiewohl sie mit dem Eklekticismus einer verfeinerten Bildung verschiedenen Richtungen nachzugehen nicht verschmähte, so entnahm sie doch vorzugsweise der attischen Kunst ihre Vorbilder, welche man theils mit mehr oder weniger Freiheit und Geist nachbildete, theils zum Gegenstand des Studiums für Formgebung und Technik machte. Wenn in dieser Zeit des correcten Atticismus uns ein bedeutendes Werk der Sculptur in vollem Farbenschmuck entgegentritt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß wir es nicht mit einer vereinzelten Curiosität, nicht mit einer Neuerung zu thun haben, sondern die Tradition der früheren, namentlich auch der attischen Kunst anerkennen müssen.

Von besonderem Interesse sind die reichlich und deutlich erhaltenen Farbenspuren dieser Statue, da wir, so sicher auch

1 Virgil Catal. 6, 19.

das Faktum der polychromen Sculptur im Allgemeinen erwiesen ist, doch über die Ausdehnung wie über die Art und Weise der Färbung im Einzelnen nur sehr ungenügend unterrichtet sind.

Die Tunica des Augustus ist carmoisinroth, der Mantel purpurroth, die Franzen des Harnisches sind gelb; an den nackten Körpertheilen sind keine Farbenspuren bemerkbar, mit Ausnahme der Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar läßt keine Farbe mehr erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, colorirt. Die Schulterblätter sind jedes mit einer Sphinx verziert, unter welcher an einer Rosette ein Ring befestigt ist. Von den Figuren hält der aus blauen Wellen oder Wolken hervorragende Himmelsgott mit beiden Händen ein purpurfarbiges Gewand gefaßt; der Wagen des Sonnengottes ist carmoisinroth; vor ihm schwebt eine Frau mit ausgebreiteten blauen Flügeln; die Erdgöttin trägt einen Aehrenkranz im blonden Haar. Apollo im carmoisinrothen Mantel reitet auf einem Greifen mit blauen Flügeln; die blondgelockte Diana im carmoisinfarbigen Gewand, wird von einem braunrothen Hirsch getragen. In der Mitte steht ein römischer Feldherr im blau und roth gefärbten Harnisch, carmoisinrother Tunica und purpurnem Mantel, mit blauem Helm. Ein bärtiger Krieger in carmoisinrother Tunica und blauen Hosen hält ein römisches Feldzeichen mit blau gemalten Insignien in die Höhe. Der Barbar rechts mit rothblonden Locken im purpurnen Mantel hält eine Kriegstrompete; die Figur links ist ebenfalls blond gelockt und mit einem blauen Mantel bekleidet.

Auch für die spätere Kaiserzeit fehlt es nicht an Beispielen polychromer Sculptur. Schon Santi Bartoli merkte eine zu seiner Zeit (1675—1721) in Rom gefundene Statue der Agrippina mit dem kleinen Nero, an deren Gewand sich die Ueberreste von Farbe zeigten, als einen Beweis an, daß auch die Römer die Sculpturen bemalten. Besonders lehrreich sind die in Herculanum und Pompeji an Sculpturen aller Art häufig wahrgenommenen Spuren der Färbung, weil sie einer bestimmt begränzten Zeit angehören. Meistens sind sie auch hier nur noch an einzelnen Theilen erkennbar, wie die Vergoldung an den Haaren

der Töchter des Balbus, einer zierlichen Venusstatue, und an einer im Angriff vorschreitenden Athene, von der man die Goldblättchen ablösen konnte; in Pompeji wurde die Hand einer Ceres mit vergoldeten Aehren und rothgefärbten Mohnstengeln gefunden. Am besten erhalten sind die Farben an der 1760 in Herculanum ausgegrabenen schreitenden Artemis, einer feinen Nachbildung einer alterthümlichen Statue. Ihre Haare sind vergoldet, wie die auf dem Stirnband aufgesetzten Rosetten. Das Obergewand ist von einem rothen, mit einem weißen Ornament verzierten, durch einen Goldstreifen begränzten Saum eingefaßt, der Chiton hat unten, am Hals und an den Aermeln einen rosenrothen Saum. Die Riemen, mit denen die Sandalen gebunden sind, das Band, an welchem der Köcher hängt, sind durch verschiedenes Roth ausgezeichnet, auf dem letzten durch weiße Punkte auch die Buckeln bezeichnet. Daß auch in Griechenland in späterer Zeit dieselbe Sitte beibehalten wurde, lehren manche Beispiele. So wurde in Athen im Odeum des Herodes Atticus ein Kopf gefunden, dessen Pupillen, um einen eigenthümlichen Effekt hervorzubringen, von Bernstein eingesetzt waren. Ein spätes Epigramm preist eine Statue der Daphne, in welcher die Verwandlung in einen Lorbeerbaum nicht nur durch die Verschmelzung der Formen, sondern auch durch die entsprechenden Farben meisterlich ausgedrückt gewesen sei.

Wie mangelhaft auch trotz so vieler lehrreicher Entdeckungen und Beobachtungen unsere Anschauung von der Polychromie der antiken Sculptur noch ist, so lassen sich doch manche Fragen näher bestimmen.

Vor allem bestätigt die übereinstimmende Ueberlieferung, daß es bei der Anwendung der Farbe keineswegs darauf abgesehen war, durch eine durchgeführte Nachahmung der wirklichen Farben der Gegenstände die Illusion zu erhöhen, die eigenthümlichen Effekte der eigentlichen Malerei mit denen der Sculptur in Concurrenz zu setzen, sondern durch die Farbe die charakteristischen Wirkungen der Plastik zu erhöhen. Die Malerei ist daher nicht schattirt, da die Sculptur durch ihre Formen diese Wirkung hervorbringt; reine Farben in beschränkter Auswahl — roth, blau und gelb oder Vergoldung kommen, wie bei der Architektur, vorzugsweise zur Anwendung — sind nebeneinander gesetzt, und offenbar

war eine dem Auge wohlthuende, harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symmetrischen Abwechslung vertheilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Außerdem sollte aber der Reiz, welchen die durch Farbe ausgezeichneten Theile übten, auch zu einer leichteren und präciseren Auffassung führen; bedeutende Einzelnheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermaßen zur Gliederung und Uebersicht geleitet. Beide Aufgaben, den harmonischen Eindruck des Ganzen und die scharfe Bezeichnung des Einzelnen, zugleich zu lösen, verlangte allerdings einen gebildeten Künstler. Wie weit die Grenzen für die Anwendung der Farbe in diesem Sinne gesteckt waren, welche Normen dabei im einzelnen befolgt wurden, hat noch nicht festgestellt werden können. Man sieht wohl, daß besonders das mit Farbe bedacht worden ist, was als mehr äußerliches Beiwerk gilt; Gewänder und Beschuhung, an den Kleidern wieder Einfassungen und Säume, Waffen und Stäbe, Kränze und Binden, Schmuck und Geschmeide werden bemalt. Auch am menschlichen Körper sind es gewisse Theile, Haupt- und Barthaar, Augen und Lippen, die regelmäßig durch Farbe hervorgehoben werden. Bei dieser Behandlungsweise mag wohl die altüberkommene Tradition mit eingewirkt haben, die nach der Weise griechischer Kunstentwickelung nicht beseitigt, sondern umgebildet und verfeinert wurde; daß sie durchgreifend war, geht aus verwandten zusammenstimmenden Erscheinungen hervor. Wo die Plastik in Metall Polychromie, durch Verwendung von Gold, Silber, rothem Kupfer neben der Bronze zur Geltung bringt, sind es dieselben Theile, welche dadurch hervorgehoben werden, Säume der Gewänder, Binden, Kränze, Schmuck u. s. w., und am menschlichen Körper Haare, Augen, Lippen, Nägel und Brustwarzen. Ja dasselbe System läßt sich noch in der Art, wie auf den bemalten Thongefäßen bunte Farben zur Ausschmückung verwandt sind, nachweisen. Dieselben Accessorien, dieselben Theile des Körpers, bis auf die Brustwarzen, werden auch hier durch besondere Farbe ausgezeichnet.

Die geschichtliche Forschung hat die Feststellung des Thatsächlichen ins Auge zu fassen und darf nicht danach fragen, ob sie dadurch ästhetische Empfindungen und Anschauungen beleidigt. Die Thatsache, daß die alte Sculptur im ganzen Verlauf ihrer

Entwickelung die Mitwirkung der Farbe in Anspruch genommen hat, kann als erwiesen gelten, wie unbefriedigend auch unsere Vorstellungen von der Wirkung sind, welche das nach bestimmten Grundsätzen in langgeübter Tradition angewendete System in seiner consequenten Durchführung machte. Die lückenhafte Ueberlieferung läßt uns hier, wie in so vielen Fällen, zu keiner vollkommenen und klaren Anschauung gelangen, und Restaurationsversuche haben nicht immer günstigen Erfolg. Wem es schwer fällt, an die Stelle der farblosen Architektur und Sculptur, welche ihm als ein Vorzug des Alterthums erschien, eine durchweg mit Farben geschmückte zu setzen, der vergegenwärtige sich, in wie manchen Fällen eine vollkommene, leibhafte Wiedererweckung des Alterthums Illusionen zerstören würde, welche die nothwendig zum guten Theil abstrakte Betrachtung desselben hervorgerufen und gepflegt hat.

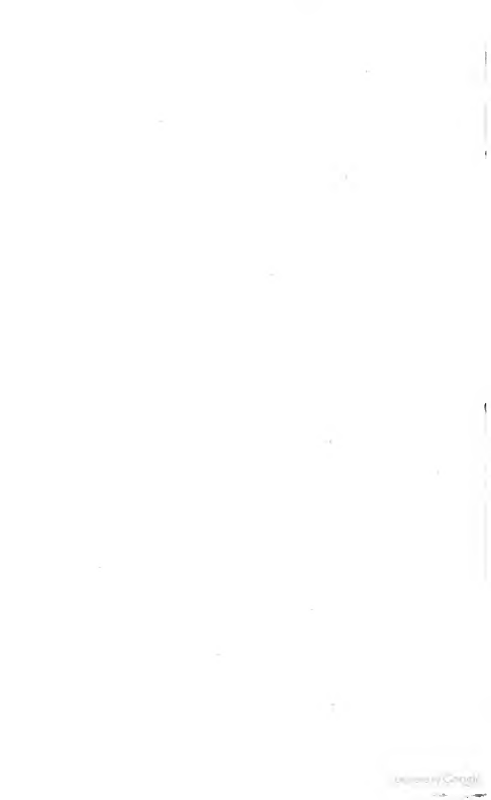
Wie die attische Tragödie als die schönste Blüthe der griechischen Poesie bewundert wird, so denkt man sich eine Aufführung derselben in Athen unter der Leitung des Dichters und Componisten mit allen Mitteln vollkommener Kunst, durch auserlesene Jünglinge und Männer des feingebildeten attischen Volks ausgeführt, mit Recht als eine künstlerische Leistung von der höchsten Vollendung. Unwillkürlich treten die idealen Gestalten der Götter und Heroen, wie die bildende Kunst sie geschaffen hat, vor unsere Phantasie, und je häufiger uns in den Werken der alten Kunst die Personen und Situationen der Tragödie entgegentreten, je mächtiger uns der Geist des antiken Dramas aus den Gebilden der antiken Plastik anweht, um so mehr scheinen wir berechtigt, uns die Schöpfungen der großen Tragiker auf der attischen Bühne in solcher Weise verkörpert zu denken. Welche Enttäuschung stände dem bevor, der mit solchen Vorstellungen erfüllt einer Aufführung im Theater von Athen beiwohnen könnte!

Eine größere Verschiedenheit als die Erscheinung eines attischen costümirten Schauspielers von einer denselben Gott oder Heros darstellenden Statue ist kaum zu denken. Der Körper desselben diente gewissermaßen zum Gerüst einer Ausstaffirung, die von der ursprünglichen Gestalt und deren Verhältnissen kaum eine Vorstellung übrig ließ. Das Gesicht und der ganze Kopf war mit einer Maske bedeckt, welche in stark ausgeprägten charakteristischen

Zügen den Typus der darzustellenden Rolle ausprägte, eine hochaufgebaute Frisur, welche sich über der Stirn erhob, diente den Schauspieler größer erscheinen zu lassen. Dem entsprachen hohe Stelzschuhe (Kothurne), auf welchen er einherging, große Handschuhe, mit welchen die Hände bedeckt wurden; natürlich mußte bei so vergrößerten Extremitäten der Umfang des ganzen Körpers durch Ausstopfen in angemessener Weise erweitert werden. Er wurde deshalb ganz verhüllt durch ein faltenreiches, bis auf die Füße reichendes, mit langen Aermeln versehenes Schleppgewand, bunt gefärbt und reich gestickt, unter der Brust mit einem breiten, prächtigen Band gegürtet, dazu mit einem langen ebenfalls buntfarbigen Mantel, wenn es der Charakter der Rolle irgend erlaubte; denn auf glänzende Ausstattung legte man großen Werth. Man sieht, in welchem Grade durch diese Ausstaffirung das Schreiten, die Handbewegungen, die Haltung und Stellung der Schauspieler beeinflußt werden mußten; rechnet man dazu die starre Maske, welche ein lebensvolles Mienenspiel unmöglich machte, so wird klar, daß Erscheinung und Wirkung der Schauspieler auf der Bühne unseren Vorstellungen und Anforderungen durchaus nicht entsprechen würden. Natürlich mußte das Auftreten des Chors dem der Schauspieler entsprechend sein. Erinnert man sich, wie grundverschieden in wesentlichen Punkten die Musik der Alten von der modernen, wie eigenthümlich der mimische Tanz derselben ausgebildet war — wie wenig wir auch von beiden wissen, die Verschiedenartigkeit von der modernen Kunst ist ebenso constatirt als der hohe Werth, welchen die Alten auf die ihrige legten —, so genügt das, um vollkommen begreiflich zu machen, einen wie befremdenden Eindruck eine attische Bühnenvorstellung auf einen modernen Zuschauer machen müßte, auch wenn er mit griechischer Poesie und bildender Kunst wohl vertraut ist.

Daß auch die alte Kunst nicht frei von dem allgemeinen Looſe menschlicher Dinge war, unter Verhältnissen sich zu entwickeln, die nicht rein aus der eigensten Natur der Kunst hervorgegangen waren, und mancherlei daher rührende Elemente mit sich zu führen, die sie weder völlig ausstoßen noch verarbeiten konnte, ist unleugbar. Auch ihr gegenüber hat daher die unbefangene Würdigung ihr volles Recht, aber um unbefangen zu sein, bedarf es der sicheren Grundlage zuverlässiger Thatsachen.

Der Apoll von Belvedere.



Taf. III.



Seit Winckelmann seine begeisterte Beschreibung des Apoll von Belvedere (Taf. III), die wie ein Hymnus auf die wiedererweckte Schönheit die empfänglichen Gemüther entzündete, zu den Füßen des Götterbildes niederlegte, dessen Haupt ihm für seine Kränze zu hoch erschien, wurde es ein Glaubenssatz für alle, die nur von alter Kunst mitreden wollten, daß der Apoll von Belvedere das Ideal männlicher Schönheit, die höchste, unübertreffliche Leistung der bildenden Kunst sei. Seitdem echte Werke der großen und edlen griechischen Kunst bekannt wurden, mußte man freilich wahrnehmen, wie weit gerade der vaticanische Apoll sich von der erhabenen Ruhe, von der einfachen Größe entfernte, die Winckelmann selbst als die Merkmale der wahren griechischen Kunst wie ein Seher gepriesen hatte, dessen Prophezeihungen nun an den Sculpturen des Phidias in Erfüllung gingen. Auf den Apoll von Belvedere fiel von da ein ganz anderes Licht; Schwächen und Mängel wurden an ihm sichtbar, und ihn traf entschiedene Ungunst, mancher ließ das Kunstwerk jetzt die Ueberschwänglichkeit seiner Lober entgelten. Daneben wirkte aber auch die alte Tradition unbesieglich fort: das populäre Kunsturtheil sieht noch heute im Apoll von Belvedere das Muster der Kunstschönheit. Wie man sich aber auch mit der ästhetischen Würdigung der Statue abfinden mochte, für die wissenschaftliche Archäologie wurde dieselbe immer mehr ein unbequemes Problem. Denn weder auf die Frage, welcher Zeit sie angehöre, noch auf die zweite, was sie denn, genau genommen, darstelle, gab sie befriedigende Antwort.

Grenzboten 1867 IV S. 41 ff.

Daß sie nicht der Blüthezeit der griechischen Kunst, wie früher summarisch angenommen wurde, angehören könne, war jetzt klar: die virtuose Technik, die bestechende Eleganz, die theatralische Lebhaftigkeit des Pathos, der ganze überraschende Effekt weisen auf viel spätere Zeit hin. Die Hypothese von einer seit Phidias bis Hadrian im Wesentlichen auf gleicher Höhe gebliebenen Kunst, welche, in der Verzweiflung die hergebrachte Werthschätzung allbewunderter Kunstwerke zu retten ersonnen, aller gesunden Vorstellung von naturgemäßer Entwickelung Hohn sprach, hielt nicht Stich. Allein je näher man die Kunst der Kaiserzeit kennen lernte und sich überzeugte, wie sehr ihr die eigentliche Kraft des Erfindens abgehe, wie wenig sie im Stande gewesen sei, wahrhaft Neues zu schaffen, um so unwahrscheinlicher wurde es, daß eine jedenfalls eigenthümliche und bedeutende Erscheinung, wie der Apoll von Belvedere, die, weil sie so ganz für sich stand, berechtigte Ansprüche auf Originalität machte, der Kaiserzeit angehören solle. Und doch wies so manches, namentlich Technisches, auf die Kaiserzeit hin.

Was stellt denn aber die Statue eigentlich vor? Den Ferntreffer, der mit seinem Pfeile soeben den Gegner erlegt hat und noch von Zorn erfüllt, aber seines Sieges froh von ihm wegschreitet, lautet die Antwort, in ihrer Allgemeinheit für viele befriedigend, sucht man sich aber genauer Rechenschaft zu geben, Zweifel über Zweifel erregend. Und wer ist der besiegte Gegner? Die Mythologie nennt nur zu viele, die Apollo besiegt hat, und hier sehen wir keinen vor uns, man hat daher so ziemlich auf alle gerathen. Der Zufall, der mit den Archäologen so grausam zu spielen pflegt, hat auch diesmal, während die Statue im Wesentlichen bewundernswürdig erhalten ist, den Theil zerstört, welcher die Deutung sicherstellen würde, die linke Hand, die ohne Frage ein charakteristisches Attribut hielt. [1]. Der Ergänzer Mon-

1 Was die rechte Hand und den Baumstamm, auf welchem sie ruht, anlangt, so hat eine neuerdings am Original wiederholt angestellte, sorgfältige Prüfung ergeben, daß der Stamm zweimal gebrochen ist; einmal, wo für den die Statue von vorn betrachtenden der Schlangenleib hinter derselben verschwindet und auf der anderen Seite das Unterbein des Gottes sich an ihn anlehnt, zweitens da, wo er vom Oberschenkel berührt wird. Dieser Bruch geht links aufwärts und durchbricht, etwas über dem Schlangenkopf,

torsoli hat ihm einen Bogen in die Hand gegeben; allein rein nach Gutdünken. Daß dieser Apollo den Bogen gehalten habe, ist ohne alle Gewähr; man muß weiter gehen und sagen, er kann ihn nicht gehalten haben.

Die lebhafte Wirkung, welche die Statue auf den Beschauer macht, beruht nicht zum geringsten Theil darauf, daß der Künstler es verstanden hat, den Uebergangsmoment zwischen Ruhe und Bewegung prägnant zur Anschauung zu bringen: der vorgesetzte rechte Fuß tritt fest auf, der linke ist noch zum Schreiten gehoben, der Oberleib zieht sich zurück, der linke Arm ist erhoben und seiner Bewegung folgt der lebhaft seitwärts gewendete Kopf, der rechte Arm ist gesenkt. Auch der Ausdruck des Gesichts theilt diesen Charakter der vorüberziehenden Bewegung. Mund und Nase drücken Zorn und stolze Verachtung aus, aber wie ein Wolkenschatten verliert sich dieser Affekt, Stirn und Augen sind voll erhabener Ruhe. Analysirt man die gesammte Haltung, so ergibt sich, daß sie nicht die des Bogenschützen ist; sie kommt weder dem zu, der im Begriff ist, den Pfeil zu entsenden, noch dem, der soeben geschossen hat; unter beiden Voraussetzungen ergeben sich unlösbare Widersprüche. Man muß sagen: die Handlung des Gottes war von der Art, daß sie ihren treffenden Ausdruck in diesem prägnanten Moment der Bewegung fand, das Attribut in der Hand desselben muß Handlung, Bewegung, Gesichtsausdruck zugleich unmittelbar deutlich gemacht haben. Hätte aber einer der Erklärer durch glückliche Eingebung das Wahre getroffen,

die Bruchstücke eines Lorbeerbüschels mit Blättern und Beeren. Von den drei Theilen des Stammes ist außer dem mit der Basis aus einem Stück gearbeiteten unteren auch der mittlere antik, der obere, wie die Fortsetzung des Lorbeers, was auch der verschiedene Marmor zeigt, modern. Der Arm, welcher im Ellnbogen zerbrochen war, mit der Hand ist antik, bis auf die von Gips angesetzten Finger; die Handfläche ist ganz glatt und keine Spur vorhanden, daß sie etwas gehalten habe. Wo der Ansatz am rechten Schenkel, der auf eine Querverbindung mit dem Unterarm dicht über der Hand hinweist, angesessen habe, ist nicht zu sehen. Oben auf der Schmalseite des Unterarms, nicht weit über der Handwurzel, ist noch ein genau viereckiges mit Gips verschmiertes Loch bemerkbar. Die Spuren einer Inschrift am Baumstamm, welche man an einem Gipsabguß wahrgenommen hat, sind am Marmor nicht auffindbar. — Daß von dem Köcher zwar der untere Theil modern, ungefähr zwei Drittel desselben aber antik sind, hat schon Brunn festgestellt.

man würde ihm schwerlich Glauben geschenkt haben; nun ist es durch ein unzweifelhaftes Zeugniß an den Tag gekommen.

Aus einer flüchtigen Notiz Pouquevilles war bekannt, daß Dr. L. Frank, welcher mit Veli Pascha, dem Sohne Ali Paschas, als Leibarzt acht Jahr in Janina und zwischen 1807 und 1810 im Peloponnes war, von demselben unter anderen Antiken eine Bronzestatue des Apollo zum Geschenk erhalten hatte. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie einem im Jahr 1792 in Paramythia (unmittelbar bei Janina) gemachten Funde angehörte. Sechzehn Bronzen waren dort zum Vorschein gekommen, von denen vierzehn näher bekannt wurden, zwei verschwanden. Von diesen beiden wird eine der Apollo des Dr. Frank gewesen sein, von welchem angegeben wird, er sei ein Viertel der natürlichen Größe und dem Apoll von Belvedere gleich. Diese Statuette ist nun, vom Grafen Orloff in Italien im Jahr 1818 oder 1819 angekauft, später durch Erbschaft an Fürst Dolgurucki gekommen und schließlich in die Sammlung des Grafen Stroganoff in Petersburg übergegangen. Stephani hat sie (1860) publicirt (Taf. IV) und die aus der Vergleichung mit dem vaticanischen Apoll sich ergebenden wichtigen Resultate gezogen.

Die Uebereinstimmung beider Statuen ist überraschend. Nicht allein Stellung und Haltung, Bildung und Ausdruck des Gesichts entsprechen einander, manche Aeußerlichkeiten, wie die zierlich gearbeiteten Sandalen, die Falten des auf der Brust liegenden Theils der Chlamys sind so zu sagen identisch. Auch die Abweichungen sind bezeichnend, insofern sie darauf hinauskommen, der Bronzestatuette den Charakter größerer Ruhe und Einfachheit zu geben. Dies gilt nicht blos im Allgemeinen von dem Unterschied einer mit allem Luxus einer raffinirten Technik gearbeiteten großen Marmorstatue und einer mit mäßiger Geschicklichkeit und Sorgfalt ausgeführten kleinen Bronze, sondern es geht auf die Anlage zurück. Besonders auffällig zeigt es sich an der Chlamys. Beim Apoll von Belvedere ist die über dem linken Arm herabhängende Chlamys bekanntlich ein vielgepriesenes Wagstück der Marmorsculptur, welche man auch als Beweismittel gebraucht hat, daß die Statue einem Original in Bronze nachgebildet sei, für dessen Technik eine solche Behandlung des Gewandes

Taf. IV.





angemessen sei. Und nun zeigt das Werk in Bronze gerade dies Motiv nicht; in der größten Einfachheit fällt die Chlamys über den Rücken hinab und läßt den linken Arm ganz frei, der dem entsprechend nicht so weit nach links hin, sondern mehr gerade aus vorgestreckt ist. Als ein technisches Erforderniß kann man den von der Schlange umwundenen Baum stan ansehen, dessen der Marmor als einer Stütze bedurfte, während er neben der Bronze überflüssig war. Für unwesentlich darf es gelten, daß der Bronzestatue der Köcher fehlt, da das andeutende über die Brust laufende Tragband vorhanden ist, und zwar der Bronzetechnik gemäß mit Ornamenten verziert. Bezeichnend aber ist die Behandlung des Haars, dessen zierlicher, über der Stirn in eine Schleife zusammengefaßter Lockenbau ein Haupteffektstück der Marmorstatue bildet, während in der Bronze dieselbe Anlage schlicht und einfach ausgeführt ist. Wenn man diese Vergleichung weiter durchführt, wird man immer wieder zu demselben Resultat gelangen, daß eine und dieselbe künstlerische Conception beiden zu Grunde liegt, hier einfacher, dort raffinirter ausgeführt. Da es nun gleich unwahrscheinlich ist, daß die Bronzestatuette nach der Marmorstatue, als daß diese nach jener gearbeitet sei, so bleibt nur die durch zahlreiche Analogien unterstützte Annahme übrig, daß beide nach demselben Original gearbeitet sind, wobei es dahin gestellt bleiben muß, ob und welcherlei Mittelglieder zwischen dem eigentlichen Original und einer oder beiden davon abgeleiteten Sculpturen etwa noch gestanden haben. Nur das läßt sich behaupten, daß die Bronze ihrem ganzen Charakter nach eine ältere Kunstweise wiedergibt, also dem Vorbild näher steht als das Marmorwerk. Dadurch sehen wir das kunsthistorische Räthsel im Wesentlichen gelöst. Der Apoll von Belvedere nimmt nicht mehr die isolirte Stellung als eine Originalschöpfung der Kaiserzeit ein, er tritt in die lange Reihe plastischer Werke, welche wir als mehr oder weniger freie Nachbildungen berühmter Schöpfungen früherer Zeiten kennen. Auch der Apoll von Belvedere ist eine Conception der früheren griechischen Kunst, das Raffinement der technischen Ausführung, der gesteigerte Effekt des theatralischen Pathos gehört dem virtuosen Nachbildner der Kaiserzeit an. Dies Resultat hat neuerdings eine erwünschte Bestätigung gefunden.

Im Jahr 1866 fand der Bildhauer Steinhäuser in Rom bei einem Steinmetz einen Marmorkopf, der ihm, wiewohl er verstümmelt war, wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Apoll von Belvedere auffiel, und den er deshalb erwarb. Nähere Untersuchung ergab, wiewohl die Nase fehlt, die Haare und die Oberlippe zum Theil verstoßen sind, eine so genaue Uebereinstimmung in den Maaßen wie im Detail der Formen, daß ein Gipsabguß des neuen Kopfes ohne Weiteres auf die Büste des vaticanischen Apollo gesetzt werden konnte, daß die Nase und die entsprechenden Theile des Haars und der Lippe zur Restauration des verstümmelten Kopfes dienten. Es blieb also kein Zweifel, daß der neu gefundene Kopf einer Statue angehörte, welche als das dritte Exemplar dasselbe Werk wiedergab, von welchem der Stroganoffsche wie der vaticanische Apollo Nachbildungen sind. Hebt sich schon dadurch die günstige Vorstellung von dem Ruf und der Bedeutung des Originals, so wird dieselbe noch durch eine genauere Würdigung des neuen Kopfes gesteigert, wie sie von Kekulé umsichtig angestellt ist, dem wir eine photographische Abbildung verdanken (Taf. V, 1). Bei der großen Uebereinstimmung mit dem belvederischen Kopf (Taf. V, 2) geben sich nämlich auch bedeutsame Verschiedenheiten zu Gunsten des neu aufgefundenen Kopfes zu erkennen, welcher zu dem des vaticanischen in einem ähnlichen Verhältniß steht, etwa wie der der melischen Aphrodite zur capuanischen. Dort können Feinheit, Eleganz und eine gewisse Allgemeinheit in der Behandlung der Formen, welche man fälschlich für Idealität ausgegeben hat, den modernen Beschauer vielleicht bestechen. Hier ruft die Freiheit und Kräftigkeit der Behandlung eine individuelle Wahrheit und durch feingefühlte Durchbildung im Einzelnen eine unnachahmlich lebendige Bewegung hervor, indem sie, wie schon die Behandlung des Haars zeigt, auf raffinirte Effekte der Technik verzichtet: mit einem Wort, hier ist der zarte Hauch der griechischen Kunst bewahrt. Man darf nur die kräftigen Umrißlinien des Kinns, den energischen Ausdruck des Mundes, die schön behandelte Umgebung der Augen an dem Steinhäuserschen Kopf mit den entsprechenden Partieen des vaticanischen vergleichen, um sich diesen Unterschied klar zu machen. Dürfen wir daher den Steinhäuserschen Kopf auch nicht als das eigentliche Original

der beiden anderen Repliken ansehen, so führt er uns doch demselben entschieden näher und steigert unsere Vorstellung von dem Werth desselben um ein Bedeutendes.

Der Apollo Stroganoff gibt uns aber auch für die richtige Deutung die Hülfsmittel. Seine linke Hand ist wohlerhalten und der Gegenstand, welchen er in derselben hielt, wenigstens soweit, daß er sich erkennen und bestimmen läßt. Es war ein weicher dehnbarer Gegenstand, den er mit der geschlossenen Hand zusammenpreßte, so daß ein Theil über dieselbe hervorragte, während der offenbar nach unten sich erweiternde größere Theil abgebrochen und verloren ist. Die genaue Untersuchung ergab, daß dieser elastische Stoff eine zottige Thierhaut ist, und mit Recht schloß Stephani, daß es nur die Aegis sein könne, welche Apollo gehalten hat. Die willkommene Bestätigung gibt Pouqueville, welcher neben der Apollostatue als im Besitze Franks noch ein Gorgonenhaupt nennt. Es ist kaum eine Vermuthung zu nennen, daß damit der abgebrochene, mit dem Medusenhaupt versehene Theil der Aegis bezeichnet sei, und daß dieses Stück, wahrscheinlich schon beim Auffinden von der Statuette getrennt, selbständig gezählt das noch vermißte sechzehnte Fundstück von Paramythia sei. Wenn also dieser Apollo, wie nicht zu bezweifeln ist, die Aegis mit dem Gorgoneion in der Linken hielt, so ist für den seiner Anlage nach durchaus entsprechenden Apoll von Belvedere, dessen Attribut zufällig nicht erhalten ist, dasselbe vorauszusetzen, da kein Grund dawider spricht, d. h. der Typus, welcher diesen Wiederholungen zu Grunde lag, stellte Apollo als Aegishalter oder Aegisschütterer dar.

Das scheint allerdings ein neues Räthsel: Apollo mit der Aegis, und mit der Aegis in der linken Hand.

Zeus, der Wolkenversammler, und seine blauäugige Tochter Athene sind die Gottheiten, welche die Aegis gewöhnlich führen, ein Ziegenfell oder sonst eine Thierhaut, welche mit Troddeln verziert, später von Schlangen eingefaßt, zottig oder geschuppt, die Brust bedeckt, oder über Brust und Rücken schirmend herabhängt, dann auch über den linken Arm geschlagen, als Schild vorgestreckt und dem Feind entgegengehalten wird. An der Aegis befindet sich das Haupt der Medusa (das Gor-

goneion), das durch seinen Anblick versteinert; wohin die Aegis gewendet wird, da bringt sie Entsetzen und Vernichtung. Die eigentliche Waffe des Apollo ist die Aegis nicht. Auch der Gott des heitern Lichts und der besänftigenden Cither kann im Zorn vernichten, dann sind es seine raschen Pfeile, welche Tod und Verheerung bringen. Aber Apollo, wie er als Orakelgott das ausspricht, was sein Vater Zeus durch ihn verkündet, kann auch im Auftrag des Zeus die Aegis nehmen, um durch sie den Gegner zu vernichten. So finden wir ihn in der Ilias.

Als Zeus aus dem Schlaf, in den die List der Here ihn versenkt hat, erwacht Hektor verwundet, die Troer hart bedrängt, die Achäer unter Poseidons Beistand mächtig vordrängend sieht, da läßt er durch die hart bedrohte Here Iris und Apollo zu sich entbieten. Die leichtbeschwingte Iris sendet er an Poseidon und zwingt ihn durch sein Machtwort, den Kampf zu verlassen, zu Apollo aber spricht der Herrscher im Donnergewölk[1]:

Phoebus, geh, Geliebter, zum erzgepanzerten Hektor;
Denn bereits entwich ja der Erderschüttrer Poseidon.
Auf, du nimm in die Hände die quastumbordete Aegis;
Diese mit Macht her schütternd erschrecke das Heer der Achäer.

Apollo stellt Hektor wieder her und bringt ihn zu den Seinigen in die Schlacht zurück[2].

Vor nun drangen die Troer mit Heereskraft; Hektor voranging
Mächtigen Schritts, vor ihm selbst dann wandelte Phöbos Apollon,
Eingehüllt in Gewölk und trug die stürmische Aegis,
Grauenvoll, rauhumsäumt, hochfeierlich, welche Hephästos
Schmiedet' und Zeus dem Donnerer gab zum Entsetzen der Männer:
Diese trug in den Händen der Gott und führte die Völker.

Die Achäer harren der angreifenden Troer, der Kampf beginnt[3].

Weil noch still die Aegis einhertrug Phöbos Apollon,
Haftete jegliches Heeres Geschoß und es sanken die Völker.
Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz

1 Il. XV, 221 ff.
2 Il. XV, 306 ff.
3 Il. XV, 318 ff.

Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich, jetzo verzagte
Ihnen im Busen das Herz und vergaß des stürmischen Muthes.

Wie die Heerden vor Raubthieren [1]

Also entflohn kraftlos die Danaer, ganz von Apollons
Schrecken betäubt; denn die Troer und Hektor ehrt' er mit Siegs-
ruhm.

Im Homer also fand der Künstler das Bild des Aegis-schütterers Apollo, wie wir uns die vaticanische Statue vorstellen müssen. In die Hand mußte er ihm die Aegis geben, welche er nicht wie Zeus und Athene auf die ihnen eigenthümliche Weise umgehängt trägt, sondern als eine von Zeus ihm für einen bestimmten Zweck verliehene Waffe momentan gebraucht. Denkt man sich den Apoll von Belvedere mit der Aegis in der erhobenen Linken ergänzt (Taf. III), so bietet zunächst die Statue ein ungleich besser abgeschlossenes Ganze als mit dem Bogen in der Hand, der, wie immer ausgeführt, einen unruhigen und zerstreuenden Anblick machen mußte. Vor allem aber gewährt die Aegis jenes volle Verständniß des prägnanten Moments, den die Statue zur Anschauung bringt, welches vorher verlangt wurde. Die Handlung des Gottes und ihre Wirkung ist eins, fällt in einen und denselben Moment zusammen, wie in seiner Haltung und Stellung Ruhe und Bewegung, Zorn und Heiterkeit in seinem Gesicht im Uebergangsmoment zusammengefaßt erscheinen. Die Aegis ist die unmittelbar vernichtende göttliche Waffe, sie zeigen und verderben ist eins, eine Abwehr dagegen ist undenkbar; wer sie in der Hand des Gottes erblickte, hatte den unmittelbar sinnlichen Eindruck, daß jeder Gegner vor ihm erlegen sein mußte. Die Frage, ob das Ziel wirklich getroffen sei ist ebenso müßig, als die nach dem Gegner, wer er sei und welcher Art, ob einer, ob viele; alles verschwindet vor der absoluten Gewißheit der Vernichtung, welche der bloße Anblick der Aegis bringt. Auch der Gesichtsausdruck erhält durch die Aegis und das an derselben befindliche Gorgoneion eine eigenthümliche Beleuchtung.

In der frühesten Zeit begegnet uns das Haupt der Gorgo oder Medusa, als ein Anblick von entsetzenerregender Furcht-

1 Il. XV, 326 f.

barkeit. Als Odysseus in der Unterwelt die ihm sich zudrängenden Schatten mustert und sich mit ihnen unterhält, da überkommt ihn plötzlich die Angst, es sende ihm die strenge Persephone

Tief aus der Nacht die Schreckengestalt des gorgonischen Unholds [1]

und eilends entflieht er zu seinem Schiffe. Dieses Gorgoneion, welches immer als ein abgeschnittenes Haupt oder als Gesichtsmaske erscheint, ist schon von der ältesten Kunst als grasses Schreckbild dargestellt. In Argos zeigte man an einer Felswand ein colossales Gorgoneion, das als ein Werk der Urzeit von den Cyklopen verfertigt sein sollte. Der Typus dieses Gesichts, wie er unter andern auf einem auf der Akropolis in Athen gefundenen Stirnziegel von Terracotta, durch grelle Bemalung noch in seiner Wirkung gehoben, erhalten ist



zeigt ein rundes Gesicht, durch die höchste Erregung von Zorn und Wuth in allen Theilen verzerrt. Stirn und Nase sind gerunzelt, die zusammengedrückten Augen scheinen aus dem Kopf hervorzuquellen, der geöffnete Mund zeigt außer den gefletschten Zähnen große spitze Hauer und die zum Hohn weit ausgereckte Zunge; unter dem Kinn sind zwei Schlangen wie ein Halsband zusammengeknotet. Dem Anblick einer solchen Fratze schrieb man eine große Wirkung auf einen angreifenden Feind zu; wenn ihm der concentrirte Ausdruck aller der feindseligen Empfindungen, welche der Gegner mit in den Kampf brachte, plötzlich entgegentrat, so sollte dies eine verwirrende und lähmende Wirkung auf ihn ausüben. Daher finden wir denn zu allen Zeiten an Waffen-

1 Odyss. XI, 635.

stücken jeder Art, namentlich an den Schilden, welche man dem Feind entgegenhielt, das Gorgoneion in seiner abschreckendsten Gestalt angebracht; selbst Festungswerke, Thore wie Mauern, wurden damit versehen, an der Mauer der Akropolis in Athen war eine vergoldete Aegis mit einem Gorgoneion befestigt. Aber die schützende Kraft des Gorgoneions erstreckte sich noch weiter. Allgemein verbreitet war im Alterthum, wie zu allen Zeiten, der Glaube an Bezaubern durch Blicke und Worte, wie durch mancherlei in böser Absicht vorgenommene Dinge, und groß der Eifer sich dagegen zu schützen. Eine durchgreifende Vorstellung, welche vielen gegen solches Behexen angewendeten Mitteln zu Grunde lag, war die, daß man den böswilligen Gegner durch irgend einen unerwarteten Anblick stören, außer Fassung bringen und dadurch die Kraft seines Zaubers brechen müsse. Das übertrieben Häßliche und Verzerrte, das Lächerliche und Unanständige und ähnliches spielt daher eine große Rolle bei allem Gegenzauber, und man begreift, daß das Gorgoneion vorzugsweise dazu geeignet befunden wurde. In der That ist dasselbe als das Hauptamulet im Gebrauch gewesen, wir finden es zu allen Zeiten überall angebracht, sehr oft da, wo man es nicht erwartet und nur unter dieser Voraussetzung erklären kann. So sieht man im Innern der Trinkschalen, während sie auf der Außenseite einen Trinkspruch tragen: Trink aus und wohl bekomms! oder ähnliche, auf dem Boden ein häßliches Gorgoneion, offenbar um dem Trinker, wenn er die Schale geleert hatte, den Trunk zu gesegnen und ihn vor jedem bösen Einfluß zu schützen. Daher findet sich an zierlichen Geräthen, an kostbarem Schmuck unter den anmuthigen Verzierungen das abstoßende Gorgoneion, das an sich zu tragen oder in der Hand zu halten schon ein Schutz gegen den Zauber war. Natürlich diente diesem Zweck das alte, häßliche Gorgoneion am kräftigsten, und wir begegnen daher demselben in seiner abschreckendsten Gestalt an Werken der schönen und der raffinirten Kunst. Indessen wußte der dem Schönen zustrebende Sinn der griechischen Kunst auch der hier zu Grunde liegenden Vorstellung einen Ausdruck zu geben, wie er den Anforderungen der Schönheit entsprach. Nach der Sage war Medusa eine schöne, im reichsten Lockenschmuck prangende Jungfrau, welche im Uebermuth sich gegen Athene verging. Die Göttin rächte die Beleidigung, indem sie die Haare

in Schlangen verwandelte und die schlafende Medusa durch Perseus enthaupten ließ; das Haupt der Getödteten aber übte auf jeden, dem es zu Gesicht kam, versteinernde Kraft aus. Von dieser Sage ausgehend faßte auch die bildende Kunst das Medusenhaupt als das einer schönen Jungfrau auf, deren üppiges Lockenhaar von Schlangen durchzogen ist, und die durch Beflügelung als ein übermenschliches Wesen bezeichnet wird. Der Entsetzen erregende, wie es die Sage ausdrückt, versteinernde Ausdruck aber wurde dem schönen Antlitz dadurch aufgeprägt, daß es als von der Erstarrung des Todes, welche es um sich verbreitet, selbst ergriffen dargestellt wurde. Der Maler Timomachus, berühmt durch seine Darstellungen des Seelenkampfes in der Medea, Iphigenia, im Aiax, soll doch das Höchste in einem Gemälde der Gorgo geleistet haben. Was man in demselben bewunderte war gewiß die Vereinigung der edelsten Schönheit mit dem Grauenhaften des Todeskampfes, die Verschmelzung des menschlich Rührenden mit dem dämonisch Furchtbaren. Das schönste Bild dieser Gorgo gewährt uns die ehemals Rondaninische, jetzt Münchner Marmormaske



von welcher Goethe sagte, daß „nur einen Begriff zu haben, daß so etwas in der Welt sei, daß so etwas zu machen möglich war, einen zum doppelten Menschen mache“. Auf diesen schönen Zügen liegt nicht die versöhnende Ruhe des Todes, ebenso wenig kämpft

Geistes- und Willenskraft gegen die Zerstörung; eine lähmende Kälte löscht mit unwiderstehlicher Macht den letzten Lebensfunken aus und erfüllt den durch den Zauber der Schönheit gefesselten Betrachter mit einem unheimlichen Schauer. Welchen Weg mußte die griechische Kunst zurücklegen, um von dem zähnefletschenden Gorgoneion zu der im Tode erstarrenden Medusa zu gelangen.

Auf der Aegis des Apollo hat man sich ein Gorgoneion vorzustellen, welches, wenn auch in etwas gemildert und modificirt, die Leidenschaften der Wuth, des Hasses, des Hohns in häßlicher Verzerrung ausdrückte, um Feinden jeglicher Art als ein Schreckbild entgegengehalten zu werden. Nun spricht sich aber in dem untern Theil des Gesichts des Apollo Zorn und Hohn in wunderbarer Mischung aus; dieselben Empfindungen gegen den Feind, welche das Attribut des Gottes ausdrückt, nehmen wir in seinen Gesichtszügen wahr. Aber diese verklären sich, je höher unser Blick hinaufsteigt, mehr und mehr zu himmlischer Hoheit und Heiterkeit. Was im grassen Ausdruck der entfesselten Leidenschaft als einer ungebändigten Naturgewalt Schauder und Abscheu erregt, das strahlt uns aus dem Antlitz des Apollo in der Hoheit des siegesgewissen Olympiers entgegen. Auch dieser bleibt nicht unberührt von den Schwingungen leidenschaftlicher Erregung; aber wenn er, der Rächer des Frevels, dem Menschen dadurch näher gerückt und verständlicher erscheint, so hört er nicht auf, als göttliches Wesen in übermenschlicher Kraft und Klarheit zu wirken. Derselbe Apollo, welcher dem Orestes als Erfüllung einer sittlichen Pflicht auferlegt, den Mord des Vaters auch an der Mutter zu rächen, bekämpft mit Zorn und Abscheu die Erinnyen, welche als dunkle und blinde Naturmächte nur Blut für Blut heischen, ohne das Sittengesetz, welches die olympischen Götter der Welt verkünden, gelten zu lassen. So diente die Aegis in der Hand des Apoll von Belvedere derselben Idee, welche die Statue beseelte, und führt das Kunstwerk auch innerlich zu einem befriedigenden Abschluß.

Wer mit dem Entwickelungsgang der hellenischen Kunst vertraut ist, wird sich zu der Frage gedrungen fühlen, ob nicht außer dem poetischen Eindruck der homerischen Schilderung, welche wohl geeignet war einen Künstler anzuregen, eine bestimmte Veranlassung, ein mächtig wirkendes Ereigniß die sehr eigenthümliche Schöpfung

hervorgerufen habe, als welche wir jetzt das Original des Apoll von Belvedere aufzufassen berechtigt sind. Eine scharfsinnige Vermuthung Prellers hat auf diese Frage eine befriedigende Antwort gegeben: er findet in der Niederlage der Celten vor Delphi das Ereigniß, welches den Künstler zu seinem Werke veranlaßte und begeisterte.

Als im Jahre 279 v. Chr. die Celten unter Brennus vor Delphi erschienen um den Tempel zu plündern, kamen den zur tapfern Vertheidigung des schon durch seine Lage wirksam beschützten Heiligthums mit ihren Verbündeten entschlossenen Delphiern ungewöhnliche Naturereignisse zu Hülfe. Furchtbare Gewitterstürme entluden sich unter Donner und Blitz mit Schnee und Hagel über den stürmenden Galliern und verbreiteten einen panischen Schrecken unter ihnen, der die Niederlage herbeiführen half, welche zwar nicht, wie man nachher erzählte, ihre völlige Vernichtung zur Folge hatte, aber sie zum Abzug aus Griechenland zwang. Die Rettung des allgemeinen Heiligthums, die Besiegung und Vertreibung der Barbaren durch gemeinsame Anstrengungen der verbündeten Hellenen rief in Griechenland, namentlich in Athen, große Begeisterung hervor, man glaubte die Thaten und die Erfolge der Perserkriege seien wieder gekehrt, man hoffte auf nationale Einigung, auf Erhebung zu nationaler Freiheit und Größe. Wie im Perserkriege schrieb man den Göttern einen wesentlichen und unmittelbaren Antheil an dem Siege zu. Ein Dank- und Rettungsfest (Soteria) wurde gestiftet, das in Delphi noch lange Zeit mit glänzendem Aufwand gymnischer und musischer Wettspiele zu Ehren Zeus des Erretters und des pythischen Apollo gefeiert wurde. Es wurde erzählt und geglaubt, als man damit umgegangen sei, mit den Tempelschätzen zu flüchten, habe ein Orakel das verboten mit der Weisung, der Gott selbst werde Sorge tragen und die weißen Jungfrauen. Und als die Celten zu stürmen begannen, und das furchtbare Unwetter mit Donner und Blitz, Schnee und Hagel über sie einbrach, als der Sturm entwurzelte Bäume und losgerissene Felsblöcke über sie herstürzte, da sah man Apollo selbst in überirdischer Schönheit leuchtend durch die Dachöffnung in seinen Tempel herabkommen und mit Athene und Artemis, deren Bilder vor dem Tempel standen, den Feind bekämpfen.

Das war ein Moment und eine Stimmung, welche einen Künstler schöpferisch anregen mußten, und keinen glücklicheren Ausdruck konnte er für die Vorstellung, welche es hier galt, finden als das homerische Bild des Apollo mit der Aegis. Bei wenigen Symbolen hat sich im Cultus und in der Sage die ursprünglich zu Grunde liegende Naturanschauung so lebendig im Bewußtsein erhalten, als bei der Aegis und dem Gorgoneion. Daß sie Sturm und Gewitter in ihren heftigsten Erscheinungen ausdrücken, ist wohl nie ganz verkannt worden, und auch in der homerischen Schilderung klingt der Ton der alten Naturpoesie im Mythus durch die epische Darstellung hindurch. Zeus, der höchste Himmelsgott, zeigt sich in seiner höchsten Macht und Majestät, wenn er die dunklen Wolken am Himmel zum Gewitter versammelt und Blitz und Donner entsendet; dann schüttelt er die grauenvolle Aegis und verbreitet Entsetzen und Vernichtung. Aus diesem Aufruhr der Natur geht, wenn der Feuergott mit zuckendem Blitzschlag das Gewölk zertheilt hat, in leuchtendem Glanz die blauäugige Athene am aufgeklärten Firmament hervor; auch sie trägt als Waffe die Haut des Ungethüms, dessen Vernichtung ihre Herrschaft begründet. Apollo, der Sonnengott, zeigt seine eigentliche Natur und Kraft nicht im Sturm und Gewitter; wenn man in solchen Erscheinungen unter ganz besonderen Umständen ihn als wirksam betheiligt wahrzunehmen glaubte, so offenbarte er sich als den von seinem Vater Zeus gesandten und ausgerüsteten Stellvertreter. Diese Vorstellung sprach sich auch darin aus, daß das Rettungsfest zuerst dem Zeus als dem Retter und erst neben ihm dem Apollo gewidmet wurde, wiewohl dieser doch der eigentliche Gott des pythischen Heiligthums war. Leibhaftig aber drückte die Statue sie aus, welche Apollo mit der von Zeus ihm übergebenen Aegis in der Linken darstellte, wie er über die im Moment vernichteten Feinde triumphirt. Es ist daher eine durchaus befriedigende Voraussetzung, daß ein Weihgeschenk, bestimmt den Sieg über die Celten durch ein Bild des Gottes selbst zu verherrlichen, das Original der auf uns gekommenen Wiederholungen sei. Sucht man in der Phantasie den Apoll von Belvedere aller Zuthaten des Luxus und Raffinements zu entkleiden und auf die ursprüngliche Reinheit und Simplicität zurückzuführen, so bleibt ein Gebilde, das nach Auf-

fassung, Anlage und Verhältnissen am ehesten der Kunstübung dieser Zeit entspricht.

So ist durch glückliche Entdeckungen und geistreiche Combination Schritt vor Schritt die Bedeutung und die kunstgeschichtliche Stellung des Apoll von Belvedere ins Klare gebracht. Auch das, was noch vermißt wird, ein bestimmtes Zeugniß über die Entstehungszeit und den Namen des Künstlers, der das Original bildete, beschert vielleicht noch ein günstiger Fund.

Höfische Kunst und Poesie unter Augustus.





Im Frühjahr 1863 wurde in Rom neun Miglien vor der Porta del Popolo an einem Ort, der jetzt Porta Prima heißt, eine Marmorstatue des Augustus gefunden, welche den glänzendsten und nach allen Seiten lehrreichsten römischen Entdeckungen beizuzählen ist. Der Fundort ist bedeutsam und konnte große Erwartungen rege machen. Hier hatte Augustus Gemahlin Livia eine Villa erbaut, die Villa der Cäsaren genannt, von deren Pracht die Ueberreste wenigstens noch Andeutungen geben. Einst hatte ein Adler ihr eine weiße Henne mit einem Lorbeerzweig im Schnabel unversehrt in den Schooß geworfen; auf die Weisung der Augurn wurde in jener Villa eine Hühnerzucht angelegt und der Zweig eingepflanzt. Beide gediehen vortrefflich, und mit dem Lorbeer schmückte Augustus sich bei seinen Triumphen. Seine Nachfolger ahmten sein Beispiel nach, jeder pflanzte den Triumphallorbeer bei der Villa ein, und so erwuchs dort ein stattliches Wäldchen. Am Ende der Regierung Neros, des letzten Juliers, starben die Hühner aus und die Lorbeerbäume verdorrten.

Eine Statue des Augustus (Taf. VI), an diesem Ort gefunden, läßt nichts Geringes erwarten, und das Kunstwerk, jetzt von Tenerani restaurirt im Vatican aufgestellt, rechtfertigt diese Voraussetzung. Eine wunderbar gute Erhaltung trägt zu dem günstigsten Eindruck bei und erhöhet den Werth der Statue

Grenzboten 1868 I S. 81 ff.

nicht wenig. Zwar wurde dieselbe in Stücken gefunden, wobei sich ergab, daß sie bereits in alten Zeiten zerbrochen und restaurirt worden, auch der Kopf aufgesetzt gewesen war — was nichts seltenes ist —, allein es fehlten nur ganz unbedeutende kleine Stücke, selbst die Nase ist vollkommen erhalten. Die Bildsäule hatte in einer Nische gestanden, man sieht noch, daß sie am Rücken befestigt war, auch ist die hintere Seite nicht sorgfältig ausgeführt.

Augustus ist in der Blüthe des kräftigen Mannesalters als Imperator ruhig stehend aufgefaßt. Fest mit dem rechten Fuß auftretend steht er vor uns, die Rechte mit einem Gestus erhoben, welcher einer versammelten Menge Ruhe gebietet, die Linke hält ein Scepter. Der Kopf, ein wenig nach rechts gewandt, zeigt die schönen, kalten Züge, welche Niebuhr so unheimlich waren, daß er erklärte, in einem Zimmer mit einer Büste des Augustus nicht ruhig arbeiten zu können. Ueber der Tunica hat er einen mit getriebener Arbeit reich verzierten Harnisch angelegt, der Mantel ist von beiden Seiten her über den linken Arm geworfen, so daß er nur den mittleren Theil des Körpers bedeckt; die Füße sind unbeschuht, das Haupt entblößt. Zur Rechten steht neben ihm aufgerichtet ein Delphin, auf welchem ein Amor reitet, als Beiwerk nachlässiger behandelt. In der Statue selbst ist die Hand eines Meisters unverkennbar, der über alle Mittel der Technik sicher und mit Geschmack verfügte. Der Faltenwurf ist reich ohne Ueberladung und frei, der Panzer gibt im Detail die feine ciselirte Arbeit wieder. Der Kopf ist ein charakteristisch lebendiges Portrait; die Haare sind einfach aber wirkungsvoll behandelt, die Knochen der Augenbrauen scharf markirt, die Augen selbst tiefliegend, die Pupille nicht allein mit dem Meißel, sondern auch durch Farbe hervorgehoben — Augustus hatte ein leuchtendes Auge und einen scharfen Blick, auf dessen Wirkung er sich etwas zu Gute that.

Was die Statue auf den ersten Blick merkwürdig macht, ist die durchgängige Anwendung der allenthalben deutlich erhaltenen Farben. Dadurch wird sie ein lehrreiches Beispiel der polychromen Sculptur und ein um so willkommneres, als die Farbenspuren, reichlicher als sonst gewöhnlich erhalten, manchen Aufschluß über das Detail der Bemalung geben.

Die Tunica ist carmoisinroth, der Mantel purpurroth, die Franzen des Harnisches gelb; an den nackten Körpertheilen sind keine Farbenspuren bemerkbar, mit Ausnahme der schon angeführten Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar läßt keine Farbe erkennen. Mit besonderer Sorgfalt aber sind die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, colorirt; und diese sind nicht allein durch die Farben für unsere Kenntnisse der antiken Technik wichtig. Der mit Reliefs geschmückte Harnisch gibt einen interessanten Beleg für die Kunst in getriebener Metallarbeit (Cälatur), und das Raffinement in der realistischen Wiedergabe des geringsten Details leistet Bürgschaft dafür, daß wir hier die richtige Vorstellung wirklicher Harnische gewinnen. Sieht man auch von den zum Theil phantastischen Beschreibungen kunstreich geschmückter Waffen bei Dichtern ab, so fehlt es keineswegs an Material, um uns von dem Reichthum und Geschmack kunstvoll gearbeiteter Waffen eine hohe Vorstellung zu machen. In Pompeji sind Waffen zum Vorschein gekommen, wie es scheint, nicht zum wirklichen Gebrauch, sondern zur Schaustellung bestimmt, reich mit getriebener Arbeit verziert, unter denen besonders ein Helm hervorsticht, dessen Reliefs eine Reihe von Scenen aus der Eroberung Trojas darstellen. Am Rhein ist das sogenannte Schwert des Tiberius gefunden, dessen Scheide mit zierlich gearbeiteten Beschlägen und eingelegten Reliefs von getriebenem Silber mit theilweiser Vergoldung geschmückt ist. Am Rhein ist auch — was ebenfalls in diese Kategorie gehört — die vollständige Garnitur eines Militärverdienstordens ausgegraben, große silberne Buckeln, jede mit einem schön gearbeiteten Kopf geschmückt, die an einem Riemengehänge über der ganzen Brust getragen wurden (Phalerae): eine Decoration, welche durch stattliche Pracht und künstlerische Ausführung selbst moderne Großcordons hinter sich läßt. Ein wahres Prachtstück aber sind die Schulterblätter eines Brustharnisches aus vergoldeter Bronze im britischen Museum, Aiax im Kampfe mit einer Amazone, durch Schönheit der Composition wie der Ausführung Meisterwerke der vollendeten Kunst. Bröndsted, welcher dieselben in Neapel kaufte und dem man angab, sie seien am Fluß Siris in der Gegend gefunden, wo Pyrrhus den Römern die erste Schlacht lieferte, wagte die

Vermuthung, daß sie einst zu der glänzenden Rüstung gehört haben, welche Pyrrhus in jener Schlacht in Gefahr brachte. Leider hat sich später ergeben, daß die Angabe des Fundorts erlogen war, wodurch jener Vermuthung das Fundament entzogen wird. Neben diesen und noch anderen erhaltenen antiken Waffen gibt auch die lange Reihe römischer Porträtstatuen im Harnisch lehrreiche Beispiele der Cälatur, durch welche sie geschmückt wurden. Zum Theil sind es geschmackvolle Ornamente, bei denen namentlich die in der späteren Ornamentik sehr beliebten Greife vielfach benutzt werden. Sehr häufig sind auch zwei geflügelte Siegesgöttinnen einander gegenübergestellt, entweder beschäftigt, ein Tropäum zu errichten, oder einen Candelaber zu schmücken, oder auch das Bild der gerüsteten Göttin Minerva verehrend — passende und leicht verständliche symbolische Verzierungen an einem Harnisch. Mitunter ist auch der Sonnengott auf seinem Viergespann von vorn gesehen dargestellt, ein angemessenes Symbol für einen römischen Triumphator; unten sind die Göttinen der Erde und des Wassers, über welchen er stolz emporsteigt. Alles aber, was bisher der Art bekannt war, übertrifft der Panzer des Augustus, sowohl durch Reichthum und Geschmack der künstlerischen Anordnung, als auch durch die sinnreiche Beziehung auf Augustus Thaten, welche richtig verstanden, wie Henzen nachgewiesen hat, auch einen deutlichen Fingerzeig auf die Entstehungszeit des Kunstwerks gibt.

Die Schulterblätter sind jedes mit einer Sphinx verziert, unter welcher an einer Rosette ein Ring befestigt ist. Die Vorstellung auf dem Brustharnisch, eine mit übersichtlicher Symmetrie gefällig angeordnete Composition, sondert sich in drei Reihen. Zu oberst ragt aus blauen Wellen oder Wolken mit nacktem Oberleib die bärtige Gestalt des Himmelsgottes hervor, der mit beiden ausgestreckten Händen ein purpurfarbiges Gewand, das sich im Bogen über seinem Haupte wölbt, gefaßt hält. Darunter lenkt der Sonnengott im langen Gewande der griechischen Wagenlenker auf carmoisinrothem Wagen ein muthiges Viergespann; vor ihm schwebt eine Frau mit ausgebreiteten blauen Flügeln, ein Gießgefäß in der Linken; sie trägt auf ihrem Rücken eine Frau mit bogenförmig wallendem Schleier und einer großen Fackel in der Linken — die Göttinnen des Morgen-

thaus und der Morgenröthe. Entsprechend diesen Luftgottheiten ist ganz unten die Erdgöttin gelagert, einen Aehrenkranz im blonden Haar; neben ihr sproßt Getreide und Mohn; mit der Rechten stützt sie ein gefülltes Fruchthorn auf, links sitzen ihr zur Seite, an ihren Busen geschmiegt, zwei kleine Kinder. Etwas oberhalb werden zu beiden Seiten Apollo und Diana sichtbar; Apollo im carmoisinrothen Mantel, die Leier in der Linken, reitend auf einem Greifen mit blauen Flügeln; die blondgelockte Diana im carmoisinfarbigen Gewand, mit Köcher und Fackel, wird von einem braunrothen Hirsch getragen. In der Mitte steht ein römischer Feldherr im blau und roth gefärbten Harnisch, carmoisinrother Tunica und purpurnem Mantel, mit blauem Helm, neben sich einen Wolf. In der Linken hält er das Schwert, die Rechte streckt er gegen einen bärtigen Krieger aus, mit Bogen und Köcher an der Seite, in carmoisinrother Tunica und blauen Hosen, der mit beiden Händen ein römisches Feldzeichen mit blau gemalten Insignien in die Höhe hält. Auf jeder Seite sitzt eine Gestalt mit dem deutlich ausgesprochenen Ausdruck der Niedergeschlagenheit und Trauer. Der Barbar rechts mit langen rothblonden Locken im purpurnen Mantel hält in der Rechten eine große Kriegstrompete, welche in einen Drachenkopf ausgeht, in der Linken eine leere Schwertscheide, neben ihm liegt der Obertheil eines Feldzeichens mit einem Eber. Die Figur links ist ebenfalls blond gelockt; sie ist mit einem blauen Mantel, mit einer Aermeltunica, enganschließenden Hosen und Stiefeln bekleidet und hält in der Rechten das abgenommene Schwert. Dahinter ist in dem Seitenstück des Harnisches ein Tropäum angebracht, an welchem außer Helm, Harnisch und Beinschienen eine Trompete mit Drachenkopf aufgehängt ist.

Der Sinn dieser Darstellung ist im allgemeinen ohne Schwierigkeit zu erkennen. Die Mittelgruppe zeigt einen römischen Krieger, der von einem Barbaren, welchen die Tracht und der an der Seite hängende Köcher mit Bogen als einen Parther zu erkennen geben, einen römischen Legionsadler entgegenzunehmen im Begriffe ist. Es ist also die denkwürdige Begebenheit dargestellt, wo die seit den Niederlagen des Crassus und Antonius in den Händen der Parther gebliebenen Feldzeichen von diesen zum

Zeichen ihrer Unterwürfigkeit freiwillig an Augustus ausgeliefert wurden. Zeugen dieser Scene sind die Repräsentanten anderer durch Waffengewalt unterjochter Völker, wie nicht nur ihre trauernde, gedemüthigte Haltung, sondern auch das neben ihnen errichtete Tropäum beweist. Die rothblonden Locken, die Tracht, besonders das Feldzeichen des Ebers und die in einen Thierkopf ausgehende Schlachttrompete lassen in ihnen mit Sicherheit Celten erkennen, zu denen vom Künstler, wie von manchen alten Schriftstellern, auch wohl die Germanen gerechnet wurden. Es ist also der römische Feldherr, welcher siegreich vom Osten bis zum Westen über die unterwürfigen Barbaren herrscht, den wir vor uns sehen. Ueber ihm geht das leuchtende Tagesgestirn auf, das Horaz in der Säcularode anruft[1]

> Sonnengott, Allernährer, deß heller Wagen
> Tageslicht schafft und birgt, der du gleich und anders
> Stets erscheinst, könntest du größeres niemals
> Schauen als Roma!

Unten ist die Erdgöttin gelagert, die fruchtbringende, und nicht allein den Fluren und Heerden sondern auch dem Menschengeschlecht Nahrung gebende, wie sie ebenfalls Horaz anruft[2]

> Erde, reich an Früchten und an Heerden,
> Schmücke Ceres Stirne mit Aehrenkränzen,
> Nährend auch komm' Jupiters Luft und Regen
> Ueber die Fluren.

Nicht nur der durch Kriegsmacht gebändigte, auch der durch den Segen der Natur reich beglückte Erdkreis ist dem römischen Herrscher unterthan. Solches gelingt ihm durch den Beistand der Gottheiten, die über den Segen der Elemente und über die Gewalt der Waffen, durch geistige Kraft, durch Sühne und Recht, durch musische Kunst eine höhere sittliche Weltordnung begründen: Apollo und Diana sind die Beschützer des siegreichen Herrschers; in ihrem Dienst regiert er die Welt.

1 Säcularode 9 ff.
2 Ebend. 29 ff.

Erwägt man zunächst die künstlerischen Mittel genauer, durch welche diese einfache, aber reiche und beziehungsvolle Vorstellung hier ausgesprochen und versinnlicht ist, so überzeugt man sich, daß die einzelnen Gestalten nicht etwa für diese Composition oder für diesen Gedanken neu erschaffen sind, daß sie auch nicht dieser Zeit angehören, nicht auf römischem Boden gewachsen, sondern als fertige Erzeugnisse griechischer Kunst herübergenommen sind. Das Verdienst des Künstlers besteht in der feinen und geschmackvollen Anwendung überlieferter Kunstmittel, um eine neue, oder wenigstens unter neuen Verhältnissen ausgeprägte Vorstellung auszudrücken. Wie die römische Poesie von der griechischen die Götter- und Heroengestalten, die Motive der dichterisch ausgebildeten Sage, die Technik des sprachlichen Ausdrucks und der metrischen Form übernahm, und mit diesen Mitteln Werke von nationalem Gepräge zu schaffen strebte, so suchte auch die nach Rom gewanderte bildende Kunst unter dem mächtigen Einfluß der Weltherrscherin römische Gedanken in griechische Formen zu kleiden. Aber es waren griechische Künstler, welche dies ausführten; sie brauchten keine fremde Sprache zu erlernen, Ausdrucksmittel und Technik ihrer Kunst blieben dieselben. Auf dem Panzerrelief sind der auf dem Greif reitende Apollo, die vom Hirsch getragene Diana wohlbekannte, durch griechische Kunst längst ausgeprägte Typen. Die Barbaren erscheinen in der Tracht, welche mit Benutzung charakteristischer Züge der asiatischen Volkstracht, besonders der Beinkleider und der gegürteten Aermeltunica, als eine allgemein gültige Bezeichnung barbarischer Völker festgestellt worden war; nur durch einzelne Züge ist eine schärfere Individualisirung erreicht. Stellung und Haltung der besiegten Nationen ist bestimmten Vorbildern entnommen, selbst das Tropäum gehört ursprünglich griechischer Auffassung und Darstellung an. Nicht minder sind die Personifikationen der Elemente aus griechischer Anschauung hervorgegangen; den Römern war jene Poesie der Naturerscheinungen, welche sie zu Thaten und Begebenheiten lebendiger Persönlichkeiten umschafft, nicht aufgegangen. So geneigt die Römer sind, auf religiösem Gebiet Zustände und Vorstellungen aller Art zu göttlichen Wesen zu machen, so sind das doch in der Regel nur Abstraktionen, die kein sinnlich anschauliches Bild hervorrufen, während es das Wesen der griechischen Sage und Poesie ist, zu

personificiren, lebendige Individualitäten zu schaffen, welchen die bildende Kunst nur Gestalt zu geben brauchte. Daher kommt es, daß man so häufig für die feinsten, ausdrucksvollsten Gebilde der griechischen Kunst auf römischen Monumenten keinen entsprechenden lateinischen Namen findet, wie z. B. hier für die anmuthige Figur der Thaugöttin, welche der aufgehenden Sonne voraneilend, das befruchtende Naß, das sie der von ihr fortgetragenen Morgenröthe verdankt, über die Erde ausgießt. Der Römer verstand dieselbe, wenn er sie sah, so gut wie wir; aber er hatte keinen Namen für sie, so wenig wie wir. Der Sonnengott, der mit seinem Viergespann über den Himmel fährt, mochte auch dem Römer eine geläufige Vorstellung sein, aber dieser Sonnengott verräth seinen griechischen Ursprung schon durch sein langes Gewand, welches die Kunst an einer uralten Sitte festhaltend den Wagenlenkern auch dann noch gab, als es in Wirklichkeit nicht mehr Brauch war. Interessant ist es, weiter zu verfolgen, wie alle Gestalten, welche wir hier beisammen sehen, in dem Apparat der späteren, auch noch der christlichen Kunst sich vorfinden, wie Farben auf der Pallette oder Phrasen in einem poetischen Wörterbuch, die unverändert oder leicht modificirt, wo sie nur passend scheinen, angewendet werden. So ist die reizende Gruppe der von der Thaugöttin getragenen Morgenröthe außerordentlich beliebt geworden. Sie wurde typisch für die Darstellung der Apotheose, dann bemächtigte sich die Dekorationsmalerei, bei der entschiedenen Vorliebe für schwebende Gestalten zur Verzierung von Wänden und Decken, dieses Motivs, das uns auf römischen und campanischen Wandgemälden in mannichfachen Variationen immer wieder begegnet.

Wie nun aus diesen äußerlich zusammengebrachten Elementen eine Composition zu Stande gekommen ist, welche symmetrisch, der ornamentalen Kunst gemäß, aber ohne Zwang geordnet, reich und gefällig, den Bedingungen des gegebenen Raums aufs glücklichste entspricht, so drückt die Vorstellung auch den politischen Gedanken der Zeit mit solcher Klarheit und Energie aus, als wäre sie selbständig aus demselben hervorgegangen. Die Schmach, daß römische Feldzeichen, römische Gefangene in der Gewalt der Parther geblieben waren, empfanden die Römer lebhaft als einen Makel ihrer Ehre, der um jeden Preis abgewaschen werden

müsse; der Name der Parther machte ihnen einen Eindruck wie den Franzosen die Erinnerung an Waterloo, uns an Jena.

> Wie? wurden nicht die Krieger von Crassus Heer
> Der Feindestöchter schmähliche Gatten, und —
> O Roms Senat! o Fall der Sitten! —
> Marser und Apuler nicht auf Feldern
>
> Der Schwäher unter parthischen Herrschern grau;
> Geweihte Schild' und Namen und Römerkleid
> Und Vestas Feu'r vergessend, da doch
> Rom und sein Jupiter unversehrt stand?

sagt Horaz in einer der Oden [1], in welchen er seinem Volk so ernst ins Gewissen redet. Ihm, wie Virgil und Properz, ist der Parther der Landesfeind, den zu besiegen die erschlaffte Jugend wieder mannhaft und waffengeübt werden soll. Seitdem der Greuel der Bürgerkriege gesühnt ist, werden die Dichter nicht müde, an die verpfändete Ehre zu mahnen, die dort noch einzulösen war, und Krieg mit den Parthern zu predigen. Im Bündniß mit Antonius und Cleopatra hatte der Orient die Herrschaft Rom zu entreißen getrachtet, Augustus sollte an den Parthern Rache nehmen, die siegreichen Waffen zu den Indern und Serern tragen und Rom in Wahrheit zur Weltherrscherin machen. Solche Worte, von Dichtern aus dem intimsten Freundeskreise des Mäcenas gesprochen, waren Fühler an die öffentliche Meinung, und „Krieg mit den Parthern!“ wirkte damals in Rom, wie heutzutage in Paris, wenn von der Rheingrenze, an der Newa, wenn von Constantinopel geredet wird. Allein Augustus war vorsichtig und scheute das gefährliche Spiel, er rüstete und machte ein paar mal drohende Anstalten, welche die Dichter mit Beifall begrüßten, aber er schlug nicht los und war hoch erfreut, als im Jahr 20 v. Chr. die Parther sich endlich entschlossen die erbeuteten Feldzeichen freiwillig auszuliefern, als Gesandte von Indien und China kamen, um Verträge zu schließen. Die Ehre war gerettet, die Macht des römischen Staats anerkannt, der Glanz seines Namens leuchtete hell auf und zum

1 Oden III, 5, 5.

Zeichen, daß seine Herrschaft der Friede sei, konnte Augustus den Janustempel schließen. Auch Horaz sang [1]

> Dein Leben, Cäsar,
> Gab unsrer Feldflur wieder die Segensfrucht
> Und seine Adler unserem Jupiter,
> Entrafft der Parther stolzen Pfosten,
> Schloß den von Fehden geräumten Janus-
>
> Quirinustempel, legte die Zügel an
> Aus Recht und Ordnung schweifender Ueppigkeit,
> Die Lasterthaten tilgte er aus, und
> Brachte zurück die Zucht der Väter.

Im Jahr vorher hatte Agrippa die Celtiberier entwaffnet, in den nächsten Jahren wurden unruhige gallische Stämme und Alpenvölker unterjocht. Nicht treffender konnte daher die Situation bezeichnet werden, in welcher Augustus durch die Erfolge seiner Waffen und das Ansehen seines Namens seine Herrschaft im Osten und Westen gesichert sah und nun die Segnungen des Friedens seinem Reiche versprechen durfte, als wir es im Bilde vor uns sehen. Horaz Worte im Säculargesang [2]

> Venus und Anchises erlauchter Sprößling
> Herrsche, wei[l] vorragend im Kampf dem Feinde,
> Mild dem Besiegten!
> Seinen Arm, allmächtig in Meer und Landen,
> Fürchtet schon der Parther und Romas Beile,
> Seines Ausspruchs warten, noch stolz vor kurzem,
> Scythen und Inder.
> Treue schon und Frieden und Ehr' und alte
> Zucht und längst vergessene Tugend kehren
> Uns zurück; glückspendender Ueberfluß auch
> Strömt aus dem Füllhorn!

sind wie eine Unterschrift unter dieser Vorstellung.

Nicht minder scharf bezeichnend ist auch die Anwesenheit der Götter Apollo und Diana. Der griechische Gott Apollo hatte

1 Oden IV, 15, 4.
2 Säcularode 50 ff.

zwar lange schon seinen Platz im Cultus des römischen Staats gefunden, allein seitdem Augustus den Sieg bei Actium dem Apollo zu verdanken behauptete, machte er denselben zu seinem Schutzgott. Er ließ es gelten, wenn man ihn für einen Sohn des Apollo ausgab, er zeigte sich in dessen Costüm, und durch die Gründung des palatinischen Heiligthums und glänzende Stiftungen hob er den Cultus Apollos vor allen übrigen. Diana, eine altitalische Göttin, war bereits dem Apollo, die griechische Artemis vertretend, zugesellt worden, sie nahm jetzt ebenfalls an seiner bevorzugten Ehre Antheil. Das Siegel drückte Augustus diesen Cultuseinrichtungen auf, als er im Jahr 17 v. Chr. das Jubiläum der Gründung Roms feierte und seine Götter Apollo und Diana neben und über den Gottheiten, welchen nach alter Ueberlieferung dies Fest gefeiert wurde, zum Gegenstand der Verehrung machte. Horaz, der, von Augustus beauftragt ein Chorlied zu dichten, dadurch gewissermaßen als Staatslyriker anerkannt wurde, richtet daher sein officielles Säculargedicht an diese Gottheiten [1]

Gnadenreich und gütig verbirg den Bogen
Und erhör' uns flehende Knaben, Phöbus!
Sternenglanz, zweihörnige Göttin, höre,
Luna, die Mädchen!

Daß uns Jupiter zuwinkt und alle Götter,
Kehren wir nach Hause der frohen Hoffnung,
Kundig nun Dianas und Phöbus Ehre
Singend ein Loblied.

Hält man diese historischen Momente und die einzelnen Züge des Reliefs zusammen, so wird man nicht bezweifeln können, daß es unter dem unmittelbaren Einfluß dieser Ereignisse und Stimmungen concipirt ist und sie wiederzugeben bestimmt war, wodurch sich dann die Entstehungszeit um das Jahr 17 v. Chr. mit Sicherheit ergibt.

Noch ist ein eigenthümlicher Zug zu beachten, der die Auffassung des Künstlers charakterisirt. Wer ist der römische Krieger,

1 Säcularode 33 ff. 73 ff.

der den Legionsadler aus der Hand des Parthers empfängt? Daß an einer Statue des Augustus nicht Tiberius oder dessen Legat, welchem die Feldzeichen im Orient eingehändigt sein sollen, dargestellt werden konnte, liegt auf der Hand. Also Augustus selbst, unter dessen Auspicien jene befehligten. Aber zu einem römischen Feldherrn paßt der Wolf nicht, dies Thier kann nur symbolisch verstanden werden. Nun ist der Wolf das Thier des Mars, des römischen Kriegsgottes, und Augustus erbaute nach der Rückgabe der Feldzeichen einen Tempel des Rächers Mars, in welchem dieselben aufgestellt wurden. Also könnte man an den Kriegsgott selbst denken, dem die Feldzeichen überreicht würden. Allein die Gestalt gleicht keinem Gott, sondern einem römischen Feldherrn, und die ganze Darstellung ist, wie wir sahen, darauf berechnet, daß Augustus den Mittelpunkt bilde. Augustus selbst ist auch in der That mit dieser Figur gemeint und der Wolf ist ihm beigegeben, um ihn dem Gott anzunähern, zu dem er in einer bestimmten Beziehung steht. Mars wurde nicht allein als Kriegsgott verehrt, er war als Vater des Romulus der Ahnherr des römischen Volkes, und der neue Herrscher führte sein Geschlecht auf den Stamm zurück, aus welchem Rhea Silvia, die Mutter des Romulus, entsprossen war. Eine entsprechende Vorstellung drückt Amor auf dem Delphin neben der Statue aus. Diesen sieht man gewöhnlich in gleicher Weise neben Venus, der Mutter des Aeneas und dadurch der Ahnfrau des Geschlechts der Julier, welchem Cäsar und Augustus entstammen. Mars und Venus waren im römischen Cultus als Ahnen des römischen Volks nahe verbunden; auch in dem von Cäsar der mütterlichen Venus erbauten Tempel sah man beide vereinigt. Indem die Attribute beider hier auf Augustus übertragen werden, tritt er nicht nur als der aus ihrem Geschlecht entsprossene, von ihnen begünstigte, hervor, ein Theil ihrer göttlichen Macht, ihres göttlichen Wesens ist bereits auf ihn übertragen. Darauf weist auch eine an sich unbedeutende Modifikation des Costüms hin: die Barfüßigkeit. Sie paßt nicht zu der übrigens genauen, realistischen Nachbildung der Imperatorentracht, sie gehört zur Heroenbildung und deutet an, daß hier kein gewöhnlicher Imperator dargestellt sei.

Der Kunstgriff, den Herrscher in die unmittelbare Nähe der

Götter zu bringen und ihm göttliche Attribute beizulegen, ist durchgehends auf den Kunstwerken angewendet, welche die kaiserliche Familie darstellen. Auf einem Relief in Ravenna, das Julius Cäsar, mit dem Venusstern über der Stirn, und Augustus mit andern Gliedern des julischen Geschlechts vorstellt, erscheint unter ihnen Venus in der Gestalt, in welcher sie auch als Stammutter der Julier verehrt wurde. Das Relief eines römischen Altars zeigt Augustus auf einem Wagen, der von geflügelten Pferden in die Höhe gen Himmel getragen wird; Himmelsgott und Sonnengott sind ganz ähnlich wie auf dem Harnisch angebracht, um das Ziel zu bezeichnen.

Die glänzendsten Repräsentanten der höfischen Kunst sind die prachtvollen Onyxcameen von staunenswerther Größe, die jetzt ein Stolz unserer Museen sind. Die Steine gehören, wie die Kunst sie zu schneiden, ursprünglich dem Orient an; sie bildeten ein wesentliches Element des Luxus, mit welchem dort die Herrscher sich schmückten. Von den Diadochen gingen sie auf Rom über; Augustus und seine nächsten Nachfolger müssen besondern Werth auf diesen Kunstzweig gelegt haben; wir besitzen noch eine ganze Reihe solcher Prachtstücke, welche sämmtlich Mitglieder der kaiserlichen Familie verherrlichen. Sieht man von der Schwierigkeit ab, manche einzelne Porträts mit Sicherheit zu bestimmen, so sind die Darstellungen auf denselben im wesentlichen deutlich.

Auf dem Wiener Cameo thront Augustus mit Scepter und Augurenlituus, welche seine weltliche und sacrale Würde andeuten, den Adler des Jupiter zur Seite, neben der Göttin Roma, als deren Beisitzer er auch in Tempeln Verehrung genoß, darüber ist das Sternzeichen des Steinbocks, des Horoskops des Augustus angebracht. Die durch eine Thurmkrone ausgezeichnete Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz aufs Haupt, wie auf der Apotheose Homers dem unsterblichen Dichter, die elementaren Gottheiten des Meeres und der Erde — auch hier mit einem Füllhorn und zwei Kindern — sind neben ihr sichtbar. Die seiner Herrschaft unterworfene, durch die Elementargottheiten bezeichnete Welt von der Repräsentantin der bebauten und civilisirten Erde, welche Ruhm und Ehre zu verleihen vermag, zu unterscheiden ist ein richtiger und deutlich ausgesprochener Gedanke. Vor dem Beherrscher des Erdkreises steht der junge Germanicus, Tiberius

steigt von dem von der Siegesgöttin geleiteten Triumphwagen ab; beide kehren als Sieger über die Pannonier zurück. Unten errichten die Soldaten ein Tropäum neben gefangenen, traurig dasitzenden Barbaren, andere werden mit Gewalt zu demselben herbeigeführt.

Auf dem Pariser Cameo, dem größten von allen, thront zuoberst der vergötterte Cäsar mit Scepter und Strahlenkrone. Vom Pegasus, welchen Amor mit den Zügen des C. Cäsar, Sohnes des Germanicus, am Zügel führt, wird Augustus zu ihm emporgetragen; Aeneas, durch die phrygische Tracht charakterisirt, empfängt ihn als Stammvater des Geschlechts mit der Weltkugel, hinter diesem Drusus, in kriegerischer Rüstung, lorbeerbekränzt. In der Mitte thront als Kaiser bekränzt Tiberius mit Lituus und Scepter, die Aegis, die Wehr des Jupiter, ist anstatt eines Mantels über seine Kniee gebreitet; neben ihm sitzt seine Mutter Livia, bekränzt, durch Aehren und Mohn, welche sie in der Rechten trägt, wie durch reiche Gewandung als Ceres bezeichnet; die ganze kaiserliche Familie umgibt sie, durch Tracht und Haltung verschieden charakterisirt, von beiden Seiten. Unten ist eine Gruppe gefangener Barbaren mit ihren Frauen, dazwischen mancherlei Waffen.

Auf dem niederländischen Cameo fährt auf einem von Trophäentragenden Centauren gezogenen Wagen, wie er dem Bacchus zukam, über besiegte Feinde Kaiser Claudius den Blitz schwingend hinweg; neben ihm befinden sich Messalina mit ihren Kindern Octavia und Britannicus.

Auf einem kleineren Pariser Cameo tragen Germanicus und Agrippina auf einem von Schlangen gezogenen Wagen als Triptolemus und Ceres das Getreide über den Erdkreis. Auch auf dem schönen mit getriebener Arbeit verzierten vergoldeten Silberschild von Aquileja in Wien ist Germanicus als Triptolemus vorgestellt, wie er, umgeben von huldreichen Göttern, opfert, bevor er den Schlangenwagen besteigt.

Ueberall tritt uns dieselbe Auffassung entgegen: die Mitglieder des Herrscherhauses werden den Göttern beigesellt, mit Attributen göttlicher Macht ausgestattet und dadurch den Kreisen der Sterblichen entrückt. Dieselben Vorstellungen und die ihnen entsprechende poetische Ausdrucksweise finden wir auch bei den Dichtern. Als

nach der Schlacht bei Actium der Sieger längere Zeit von Rom entfernt blieb und man dort in ängstlicher Spannung abwarten mußte, wie er den Sieg und die neu befestigte Macht gebrauchen, ob er mit weiser Mäßigung den Fluch der Bürgerkriege sühnen, Versöhnung, Vertrauen, Ordnung wiederherstellen würde, fragt Horaz[1]

Wem ertheilt Vollmacht zu des Frevels Sühnung
Jupiter? Komm endlich herab, wir flehen,
Mit Gewölk die leuchtenden Schultern deckend,
Seher Apollo!
Oder willst du, Erycina lächelnd,
Die der Scherz umflattert, mit ihm Cupido?
Oder siehst du, Ahnherr, auf dein verlassen
Volk und die Enkel?
Oder stellst, beflügelter Sohn der hehren
Maja, du in andrer Gestalt auf Erden
Einen Jüngling dar, die Benennung duldend
Rächer des Cäsars?
Spät erst kehre zum Himmel zurück und lange
Weile huldvoll unter Quirinus Volke.
Nicht zu schnell entrücke der Aether dich ob
Unsrer Verschuldung
Zürnend! Hier erfreue vielmehr dich großer
Siegesruhm und Vater und Fürst zu heißen!
Laß nicht straflos, wo du gebietest, Cäsar,
Schwärmen die Parther!

Und so bezeichnet er wiederholt, wie andere Dichter der Zeit, Augustus als den von guten Göttern entsprossenen, den vom Himmel gesandten Stellvertreter der Götter, der einst zu den Göttern, denen er angehörte, zurückkehren werde

Im[2] Himmel donnernd glauben wir Jupiter
Herrsche: sichtbar gilt uns ein Gott fortan,
Augustus.

1 Oden I, 2, 29 ff.
2 Oden III, 5, 1 ff.

Ha [1], wen kümmert wohl noch Parther und Scythe, nun
Cäsar lebt? Wen schreckt, wildes Germanien,
Deine rasende Brut? der Iberier
Unersättliche Kriegeslust?
Seine Tage verlebt jeder im eigenen
Berge, paaret den Wein mit dem verlassenen Baum,
Kehrt heim, feiert sein Mahl fröhlich und bringt ein
Abendopfer dem neuen Gott.
Zu dir betet er, dir gießt er den ersten Most
Aus den Schalen und stellt neben die Götter des
Vaterheerdes auch dich dankbar, wie Griechenland
Castor weiht' und Herakles.

Wie auch Virgil unter der Person des Tityrus von Augustus sagt[2]

O Meliböus, ein Gott hat diese Ruh uns gewähret.
Denn forthin ist jener ein Gott mir; seinen Altar soll
Oft ein jugendlich Lamm aus unserer Hürde besprengen.
Er hat meinen Küh'n, wie du schaust, zu irren, mir selber
Was ich wollte zu spielen auf ländlichem Rohre verstattet.

Diese für unsere Auffassung fremdartige und verletzende Vergötterung hat man den Dichtern, namentlich Horaz, oft als eine verächtliche Schmeichelei zum Vorwurf gemacht. Daß Horaz, der in seiner Jugend ein eifriger Anhänger der Republik und des Brutus gewesen war, nachdem er eine Zeitlang unzufrieden sich zurückgezogen, dann mit kühlem Mißtrauen der neuen Ordnung der Dinge zugesehen hatte, allmählich unter dem Einfluß des Mäcenas Zutrauen gewann und mit steigender Wärme Augustus Verdienste um das neu befestigte Staatswesen pries, das kann man als Inconsequenz der politischen Einsicht und des Charakters tadeln; es liegt aber nichts vor, welches zu zweifeln nöthigte, daß er diese Wandlung in ehrlicher Ueberzeugung durchgemacht habe. Nie verleugnete Horaz später seine Vergangenheit und die, mit welchen er sie getheilt; mit Anerkennung spricht er von der Schlacht bei Philippi, „wo Manneskraft gebrochen wurde,"

1 Oden IV, 5, 25 ff.
2 Virgil Ecl. 1, 6 ff.

und bezeichnete in einer Ode zum Preise des Augustus das Ende der Republik mit dem „edlen Tode des Cato," was manche Gelehrten nachträglich in großen Schrecken gesetzt hat. Eine einflußreiche Stellung bei Augustus lehnte er ab, und hielt sich von dessen Person so entfernt, daß dieser seine Empfindlichkeit darüber nicht zurückhielt. Das freundschaftliche Verhältniß zum Mäcenas dagegen spricht er mit einer Wärme und einem Freimuthe aus, welche einen feinfühlenden und wahrhaft unabhängigen Mann erkennen lassen, dem grobe Schmeichelei unleidlich sein mußte. Horaz versäumt nicht, wenn er den Augustus in die Nähe der Götter stellt, auf die großen Beispiele des Bacchus, Hercules, der Dioskuren und des Romulus-Quirinus hinzuweisen, welche durch übermenschliche Thaten und Verdienste einen Platz unter den Göttern errungen hatten; auch daraus macht er kein Hehl, daß es eigentlich der dichterische Nachruhm sei, welcher die Unsterblichkeit verleihe und erhalte. Und wenn er Augustus, von Jupiter mit göttlicher Machtvollkommenheit ausgestattet, unter der Leitung des höchsten Gottes die Welt regieren läßt, so könnte man wohl fragen, ob er nicht immer noch bescheidener rede, als wenn christlicher Curialstil „die allerhöchsten Herrschaften dem Höchsten" ihren Dank darbringen läßt. Allein, wie immer Horaz mit seiner persönlichen Ueberzeugung zu solcher Apotheose sich stellen mochte: wenn er wie andere Dichter und Künstler Augustus mit göttlichen Attributen ausstattete, darf man nicht übersehen, daß auch von Staats wegen angeordnet wurde, daß Augustus Namen in den Gebeten der salischen Priester denen der Götter angereiht, bei gewissen Festen sein Bild neben denen der Götter aufgestellt, beim Mahle ihm wie den Göttern gespendet werden sollte. Alledem lagen Anschauungen und Vorstellungen zu Grunde, welche volksthümliche und nationale Geltung hatten.

Für den Glauben des Alterthums waren alle Götter geboren und erwachsen, der Götterstaat war ein gewordener und hatte, so gut wie die einzelnen Götter, seine Geschichte, ohne daß die Zuversicht zu den ewigen und unwandelbaren Gesetzen, welche durch die Götter vertreten waren, dadurch beeinträchtigt wäre. Die Heroen, deren Persönlichkeit und sagenhafte Geschichte für die antike Anschauung dieselbe unmittelbare Wahrheit hatte, wie die

der Götter, gab unzweifelhafte Beweise, wie das Band, welches Menschen und Götter unlösbar vereinigte, hier wie dort fest verwachsen in stetiger lebendiger Erneuerung begriffen sei. Auch fehlte es nicht an Beispielen aus historischer Zeit, daß einzelne Männer in Folge von Orakelsprüchen mit heroischen Ehren bedacht worden waren. Mit dem Heroencultus hing in vielen Beziehungen die Verehrung zusammen, welche von Geschlechtern und Familien den Abgeschiedenen in bestimmten Cultusformen dargebracht wurde. Die allgemein verbreitete Vorstellung von einem fortdauernden Zusammenhang zwischen den Verstorbenen und ihren Angehörigen, von einer Macht zu helfen wie zu schaden, welche wenigstens unter gewissen Verhältnissen die Abgeschiedenen ausübten, führte wie von selbst zu der Auffassung, welche den einzelnen Todten vergötterte, ihn als einen Heros oder Dämon bezeichnete, oder ihm einen Theil an der Ehre und Macht gewisser Götter einräumte. In manchen Gegenden war dies so eingebürgert, daß Heros gradezu die Bezeichnung für den Todten wurde, heroisiren die Todtenehren erweisen hieß. Dergleichen Vorstellungen sprachen sich in mancherlei Gebräuchen des Todescultus aus, besonders aber ergriff die bildende Kunst dieselben, und nichts ist gewöhnlicher, als die Todten unter der Gestalt und mit den Attributen der Götter dargestellt zu sehen, mit deren Namen, häufig mit dem Zusatz des neuen, sie dann auch bezeichnet werden. Ein merkwürdiges Beispiel ist das im Jahr 1792 an der appischen Straße entdeckte Grabmal einer Freigelaßnen Claudia Semne. Es war ein tempelartiges Gebäude mit Kapellen, in welchen, wie die Weihinschrift besagt, die Bildnißstatuen der Claudia Semne unter der Gestalt von Gottheiten aufgestellt waren. Diese lehrt die Inschrift als Fortuna, Spes (Hoffnung) und Venus kennen. Im Innern des Grabmals waren die drei Kapellen noch sichtlich, jede durch die Attribute einer dieser Göttinnen erkennbar; von den Porträtstatuen war nur eine noch erhalten im Costum der Spes, der Kopf einer daneben gefundenen Büste mit dem Namen der Claudia Semne vollkommen entsprechend. Vor allem bekannt ist, daß Hadrian Antinous unter dem Bilde der verschiedensten Gottheiten darstellen und verehren ließ.

Allerdings ist es noch ein beachtungswerther Unterschied,

göttliche Ehren und Attribute auf Verstorbene zu übertragen und Lebende damit zu schmücken. Indessen wird auch diese Erscheinung durch mancherlei zusammenwirkende Ursachen begreiflich. Der Glaube an ein Eingreifen der Unsterblichen in das Leben der Menschen durch unmittelbar persönlichen Verkehr erlosch bei den Alten nie völlig; anders als in menschlicher Gestalt aber konnte man sich die Götter nicht handelnd denken, und die bildende Kunst hatte dafür gesorgt, daß alles mit ausdrucksvollen, schönen Bildern der Götter erfüllt war. Ihre lebhafte Phantasie, für welche jede ungewöhnliche Erscheinung und Leistung körperlicher und geistiger Schönheit und Kraft eine unmittelbare Manifestation des Göttlichen war, ließ sie wie von selbst auch ein Attribut des göttlichen Wesens darin erblicken. Nicht bloß Pythagoras und Apollonius von Tyana machten durch wunderbares Wissen und Thun, wie durch ihr Aeußeres auf die erregbare Menge den Eindruck göttlicher Wesen; als Paulus in Lystra den Lahmen heilte, rief das Volk: „Die Götter sind den Menschen gleich worden und zu uns hernieder gekommen!" und nannten Barnabas Jupiter und Paulus Mercur, brachten Rinder und Kränze vor das Thor und wollten ihnen opfern. Den Römern aber wurde der Gedanke einer Apotheose auch Lebender schon nahe gelegt durch die nationale Vorstellung vom Genius, welcher jedem Einzelnen beigegeben, gewissermaßen die individuelle Betheiligung desselben an der Gottheit personificirt. Er war göttlicher Natur, aber zugleich mit dem menschlichen Individuum untrennbar verbunden, so daß der, welcher dem Genius des Kaisers göttliche Verehrung erwies, leicht in Zweifel gerathen konnte, ob und wie weit dieselbe auch seiner Person galt. Solche Verwirrung zu nähren war besonders der Verkehr mit dem Orient und Aegypten geeignet. Hier war der Herrscher in der That der Repräsentant der Gottheit, er wurde Gott genannt, und mit allen Attributen und Ehren der Götter ausgestattet. Die griechischen Könige nahmen auch dies als einen Bestandtheil des bestehenden Ceremoniels mit der Macht und Würde an, und setzten griechische Götter an die Stelle der einheimischen. Wie die syrischen Könige Antigonus und Antiochus Epiphanes, Mithridates von Pontus, und unter den Ptolemäern der vierte

Philopator trat auch Antonius, um sich als Herrscher des Orients zu zeigen, als neuer Bacchus in der prächtigen Tracht und mit den Attributen dieses Gottes neben der als Isis costumirten Cleopatra öffentlich auf. Dieser Prunk mißfiel zwar damals in Rom sehr, und erst später gewöhnte man sich dort die Kaiser in Person als Götter agiren zu sehen, aber die Vorstellungen, aus welchen solches Gebahren als letzte Consequenz hervorging, waren auch dort heimisch.

Gewiß war die Zeit des Augustus keine Zeit einfacher, unbefangener Gläubigkeit, allein die Wurzeln Jahrhunderte lang im Gemüth und in der Phantasie eines Volkes gepflegter Vorstellungen sitzen tief und fest und schlagen immer wieder aus. Wenn der Staat für seine Anordnungen dieselben voraussetzen konnte, so durften Poesie und Kunst mit noch größerer Zuversicht darauf zurückgehen, um für ihre daraus abgeleiteten Gebilde eine höhere Bedeutung als die einer poetischen Figur und eines anmuthenden Bildes in Anspruch zu nehmen.

Die griechischen bemalten Vasen.

Ueber den hohen Werth der antiken Litteratur und Kunst nicht nur für die gelehrte, sondern auch für die allgemeine Bildung ist heutzutage nur eine Stimme; nicht minder einig scheint die öffentliche Meinung auch in der Ungunst zu sein, mit welcher die Fachgelehrten angesehen werden, deren Vermittelung man doch, wie es scheint, den Besitz und Genuß dieser so hoch geschätzten classischen Bildung zu danken hat. Daß die Philologen vorzugsweise zu denen gehören, welche „Staub fressen, und mit Lust", Leute, die im Stande sind, über den Tüttel überm I, über Interpunktion und Wortstellung ernsthaft zu streiten, pflegt auch von solchen mit Ueberlegenheit geltend gemacht zu werden, die bei einem Contract über Mein und Dein die Künste haarspaltender Interpretation zu schätzen wissen. Und die Archäologen, Künstlern und Kunstliebhabern gleich unbequem, wenn sie auf so einfache und präcise Fragen, wann und von wem ein Kunstwerk verfertigt sei? was es darstelle und wie es zu benennen sei? nicht gleich präcise Antworten bei der Hand haben, gelten auch gemeiniglich für solche, „die den Wein keltern, aber nicht trinken." Als einleuchtender Beweis, welchem häßlichen Krimskrams sie ihre Neigung zuwenden, werden mit Vorliebe die bemalten Vasen — glücklicherweise kennt man in diesen Kreisen keine etruskischen Spiegel — angeführt, die man hartnäckig etruskische nennt, nach einer dunkeln Reminiscenz, daß alles, was etruskisch heißt, alt, wunderlich und häßlich ist. König Christian VIII verdarb manchem Gast nachträglich den Genuß seiner ausgesuchten Diners, wenn er nach aufgehobener Tafel,

Grenzboten 1868 II S. 481 ff.

wie er als Kronprinz gern that, seine Vasensammlung zeigte und über dieselbe als wohl unterrichteter Kunstfreund sprach. Dagegen drückten wohl Künstler ihre lobende Anerkennung aus, wenn ein angehender Archäolog sich fähig zeigte, in Vasenbildern vor anderen mehr in die Augen fallenden Kunstwerken den Charakter der griechischen Kunst zu erkennen. Im allgemeinen aber behauptet das Publikum den bemalten Vasen gegenüber — nachdem sie eine Zeitlang ein Hauptsymptom des „hitzigen Fiebers der Gräcomanie" gewesen waren — den Standpunkt jenes wohlgekleideten, also gebildeten Berliners, der durch Zufall ins Antiquarium und dort in die Vasensammlung verschlagen, nachdem er eine Zeitlang ganz betreten sich umgesehen hatte, einen aufmerksamen Besucher, den er mit einem Katalog versehen sah, ganz bescheiden fragte, wozu wohl die Masse von Gefäßen hier aufgestellt sei, und auf die Antwort, daß sie dem Beschauer Genuß und Belehrung bringen sollten, mit einem „Weiter nichts?" schleunigst sich fortmachte.

Es soll nun nicht etwa ein Versuch gemacht werden, für den Kunstgenuß einzutreten, welchen die Vasenbilder gewähren können; dieses mag, als dem Gebiet „der Geschmäcke" angehörig, über welche zu streiten in gebildeter Gesellschaft nicht für schicklich gilt, auf sich beruhen. Vielleicht findet eine Betrachtung eher Theilnahme, welche einige der wesentlichen Gesichtspunkte hervorzuheben sucht, unter denen die bemalten Vasen für die Kunst- und Culturgeschichte des Alterthums eigenthümliche Bedeutung haben.

Vor allen Dingen muß man festhalten, daß die bemalten Vasen Erzeugnisse des Handwerks und demgemäß zu beurtheilen sind. Freilich waren im Alterthum Kunst und Handwerk nicht durch eine Kluft geschieden, wie sie in neuerer Zeit beide zu gegenseitigem Schaden trennt, sondern blieben fortwährend miteinander verwachsen, und wie der Künstler nicht aus der Kunstakademie, sondern aus der Werkstatt hervorging, so erfrischte die Kunst in stetem Verkehr das Handwerk durch den belebenden Hauch ihres Geistes. Allein wie hoch man den für beide erwachsenden Gewinn auch anschlagen mag, immer bleibt der wesentliche Unterschied zwischen massenhafter Produktion der Fabriken und der aus individuellen Impulsen hervorgegangenen Schöpfung des Künstlers bestehen. Natürlich bedingt gerade die

Fabrikation eine große Verschiedenheit des Werthes wie des Preises. Zwischen dem billigen Geschirr, das für die gemeine Nachfrage in großen Quantitäten angefertigt wurde, und den Prachtgefäßen, welche reiche Kunden bestellten, zeigt sich eine unendliche Fülle von Varietäten, nach Stoff, Form und Arbeit, je nach den Mitteln und dem Geschmack der Kunden, denen sie auf den Markt gebracht wurden, unterschieden. Die einzelnen Fabriken befolgten ihre eigene Technik und hatten ihre eigenthümlichen Muster, für die Ausfuhr wurde anders gearbeitet als für das Inland, manche Gegenden behaupteten ihren ganz besonderen Geschmack. Die in den Fabriken beschäftigten Arbeiter waren natürlich ebenfalls sehr verschiedener Art; neben der großen Masse solcher, die nur Ornamente malten oder vorgelegte Muster mehr oder weniger frei übertrugen, konnte es nicht an höher begabten und besser ausgebildeten fehlen, welche die Vorzeichnungen, wenn auch mit Benutzung fremder Conceptionen, entwarfen und im gegebenen Fall im Stande waren, für ausgezeichnete Gefäße etwas Eigenthümliches zu erfinden. Wir hören zwar von keinem großen Künstler, der — wie Protogenes sich vom Schiffsanstreicher heraufgearbeitet hatte — aus einer Vasenfabrik hervorgegangen wäre, oder, wie nach der Sage Rafael Majolica, gelegentlich Vasen gemalt hätte; unwahrscheinlich aber ist weder das eine noch das andere.

Prüft man an den alten Thongefäßen zunächst das, womit es das Handwerk zu thun hat, so ergibt sich, daß dies, wie meistentheils im Alterthum, meisterlich geübt ist.

Ganz vorzüglich ist die Thonarbeit. Zuvörderst ist der Thon mit der größten Sorgfalt zubereitet und außerordentlich fein; sodann ist die Bearbeitung sowohl durch Manipuliren auf der Scheibe und aus freier Hand, als durch Brennen im Ofen von gleicher Tüchtigkeit. Kleinere Gefäße sind aus einem Stück gemacht, bei größeren der eigentliche Körper, Füße, Henkel, Hals besonders angefertigt und dann zusammengesetzt. Die Dünne und Härte der Wände, auch bei großem Umfang der Gefäße, wird von den Sachverständigen als meisterhaft bewundert; sie ist ein großer Schutz gegen Betrug: nachgemachte Thongefäße verrathen sich schon durch ihre Plumpheit und Schwere. Allerdings ist auch bei antiken Gefäßen ein Unterschied nicht zu verkennen. Gewisse Vasen, die entweder ein entschiedenes Gepräge hohen Alterthums zeigen, oder

gruppenweise auch sonst bestimmt gekennzeichnet sich an bestimmten Orten finden, unterscheiden sich durch geringere Leichtigkeit und Festigkeit des Thons von der überwiegend großen Menge der sonst mannichfach variirenden aber hierin übereinstimmenden Thongefäße. Leider hat die chemische Untersuchung des Thons an verschiedenen Orten gefundener Gefäße nicht den gewünschten Erfolg gehabt, sichere äußere Kennzeichen zu ermitteln, welche durch die Beschaffenheit des Thons entscheiden ließen, ob die Gefäße an verschiedenen und an welchen, oder an einem bestimmten Ort fabricirt sind.

Nicht minder vorzüglich ist Farbe und Firniß, deren Bereitung ebenfalls nicht ermittelt ist. Der Thon zeigt ein schönes, lebhaftes Rothgelb, das durch ein demselben zugesetztes Pigment hervorgebracht und mittelst eines sehr dünnen Firnisses, wenigstens mitunter, noch gehoben wurde. Auf den Thon ist dann die schwarze, manchmal ins Grünliche fallende Farbe von leuchtendem Glanze aufgetragen. Auf dem Gegensatz dieser Farben beruht wesentlich die Wirkung der bemalten Vasen, und zwar unterscheiden sich nach der Art desselben zwei große Classen. Entweder heben sich von dem hellen Grunde die schwarzen Figuren und Ornamente ab — und dies sind die älteren Gefäße —, oder umgekehrt die Figuren treten hell aus dem schwarzen Grunde hervor; es ist merkwürdig, wie dieser so einfache Wechsel ganz naturgemäß mit einer vollständigen Reform aller stilistischen Verhältnisse verbunden ist. Auch hierbei wiederholt sich die Erscheinung, daß die ältesten und gewisse an bestimmten Orten gefundene Vasen nicht so schöne Farben zeigen wie die überwiegend große Masse. Das Gelb ist hier heller und ohne den Zusatz von lebhaftem Roth, das Schwarz ist mehr ein nicht ganz reines Braun, der Firniß entbehrt des leuchtenden Glanzes. Uebrigens werden nebenher auch noch andere Farben benutzt, anfangs Weiß und ein ins Violette spielendes dunkleres Roth, später namentlich auch Gelb, seltener Grün, Blau und Braun; dafür wendete man nachträglich aufgesetzte Deckfarben an, die viel vergänglicher sind. Sie dienten aber nur zu einem beiläufigen Schmuck, eigentlich colorirte, schattirte Vasenbilder kommen so gut wie gar nicht vor. In späterer Zeit brachte man zum Schmuck bei Einzelheiten auch Vergoldung an; die betreffende Partie wurde dann mit feiner Kreide etwas aufgehöht und mit einem Goldblättchen belegt. Ein ungewöhnlicheres Ver-

fahren war es, wenn die ganze Vase mit einem feinen weißen Kreidegrund überzogen wurde, auf den dann leichte zarte Umrisse oder buntfarbige Zeichnungen aufgetragen sind; meistens sind es Gefäße von geringem Umfang, die man in so sorgsamer Weise behandelte. Uebrigens ist zu beachten, daß diese so in ihren hauptsächlichsten Modifikationen charakterisirte Technik bei der großen Masse der Vasen, wo sie sich auch finden mögen, in gleicher Weise angewendet ist.

Unbestritten ist auch von solchen, die sich aus der Vasenmalerei gar nichts machen, daß die Formen dieser Thongefäße alles Lob verdienen. Allerdings ist auch hier ein Unterschied, ein Entwickelungsgang unverkennbar. Die ältesten Gefäße sind bauchig, gedrungen, derb, ja wohl gar plump; die einzelnen Glieder, Hals, Fuß und Henkel stehen noch nicht im rechten Verhältniß zu dem eigentlichen Körper des Gefäßes. Später finden wir die geschmackvollste Eleganz schlanker und zugleich kräftiger Formen und das feinste Ebenmaaß der einzelnen Theile unter sich und zum Ganzen, bis zuletzt diese Harmonie wieder schwindet und namentlich eine übermäßige Schlankheit hervortritt, die um so unangenehmer auffällt, je reicherer Schmuck an die Einzelheiten verschwendet wird. Niemand wird eine Vasensammlung sich auf die Formen ansehen, ohne die Parallele mit den verwandten Erscheinungen in der Architektur zu ziehen. Der schwere gedrückte Charakter der eigentlich dorischen, die wunderbare Harmonie der attischen Architektur, welche die energische Kraftentfaltung als ein freies leichtes Spiel erscheinen läßt, die luftige Schlankheit des ionisch-korinthischen Stils treten uns auch in diesen untergeordneten Gebilden der Töpferkunst als nothwendige Entwickelungsphasen des griechischen Kunsttriebes entgegen. In der ungeheuren Menge der Vasen zeigt sich natürlich eine außerordentliche Mannichfaltigkeit in der Variation der durch den Gebrauch, zu dem sie bestimmt waren, bedingten Grundformen; nirgends aber hat das Streben nach Eleganz der praktischen Brauchbarkeit geschadet, die Formen erscheinen stets als natürliche einfache Erfüllung des Bedürfnisses, dem sie dienen. Diese Gefäße stehen fest, sind bequem anzufassen, leicht zu halten und zu tragen, schöpfen und gießen gut; auch complicirteren Anforderungen wird sinnreich und zierlich genügt. Es finden sich Vorrathsgefäße, zum Theil von solchem Umfange, daß sie schon

durch ihre Größe bei Thonkundigen Verwunderung erregen, Amphoren und Hydrien um Oel, Wein und Wasser darin zu holen, Mischkrüge, Salbgefäße, Becher, Schalen, Tassen verschiedenster Art, selten Flaschen, Schüsseln, überhaupt fast gar kein Küchen- und Eßgeschirr. Das mag mit dem Zweck zusammenhängen, für den sie zunächst bestimmt waren.

Die vielen Tausende bemalter Vasen, die nach und nach zum Vorschein gekommen sind, haben sich in den verschiedensten Gegenden ohne Ausnahme nur in Gräbern gefunden. In einer der wenigen Stellen, welche von Vasenmalerei sprechen, nennt Aristophanes mit Geringschätzung einen Maler, der die Salbkrüglein für die Todten pinselte, die auch sonst als zur Ausstattung der Todten gehörig erwähnt werden. Wirklich finden sich in den attischen Gräbern überwiegend kleine, zum Theil sehr fein und sauber, zum Theil äußerst flüchtig bemalte Salbgefäße (Lekythoi). Sonst bedarf freilich die Thatsache unzähliger mit Vasen gefüllter Gräber nicht erst einer Bestätigung durch Schriftstellen. Es ist ein charakteristischer Zug der Bestattung bei Griechen und Barbaren, das Grab als die Wohnung des Todten anzusehn, das man daher durch mannichfache Ausstattung gewissermaßen wohnlich zu machen suchte; und dazu benutzte man eine lange Zeit hindurch in manchen Gegenden mit Vorliebe bemalte Vasen. Dabei zeigt sich je nach der Anschauungsweise, den Mitteln und äußeren Verhältnissen große Verschiedenheit. Wo die Beschaffenheit des Terrains, die Beschränkung des Todtencultus kleine Gräber herbeiführte, wie meistens im eigentlichen Griechenland, namentlich in Attika, da legte man dem Todten wenige Gefäße von geringem Umfang in den Sarg oder das sargartige Grab. Wo man geräumige Grabkammern aus dem Tuffboden höhlte oder in die Erde hineinbaute und mit dem Todtencultus Luxus trieb, wie in Etrurien, in Unteritalien, am Pontus, da wurden nicht allein die Räume architektonisch und mit Wandgemälden verziert, der Todte reich bekleidet und geschmückt, sondern ihm auch Waffen und Geräthe mitgegeben. Hier finden sich auch bemalte Vasen von erheblichem Umfang und sorgfältiger Ausführung in großer Anzahl zusammengestellt; die meisten und stattlichsten unter barbarischer Bevölkerung. Ganz ausnahmsweise dienen sie als Aschenkrug, selten sind es wirklich gebrauchte, was

sich am deutlichsten zeigt, wenn sie mit Draht oder sonst geflickt sind; meistens sind sie nicht blos ungebraucht, sondern nie brauchbar gewesen, ohne Boden, nicht durchbohrt oder sonst untauglich, also nur für die Schaustellung im Grabe gearbeitet. Daß man aber sonst bemalte Gefäße dieser Art im Leben wirklich benutzte, läßt sich nicht bezweifeln. Theils beweisen es die Vasen selbst, auf denen beim Opfer, beim Mahl ꝛc., oder auch zum Schmuck aufgestellte bemalte Vasen verschiedener Art abgebildet werden. Für eine besonders merkwürdige Gattung von Gefäßen haben wir aber auch ein Zeugniß, das uns wieder nach Athen weist. Dort war es Sitte, den Siegern bei den Wettkämpfen der Panathenäen Oel zur Belohnung zu geben, das aus Oelpflanzungen gewonnen wurde, die dem Zeus und der Athene geheiligt, nur für den Zweck der Preisvertheilung und für anderweitigen Gebrauch im Cultus verwendet wurden. Der Betrag war je nach der Bedeutung des Wettkampfs verschieden, er stieg von 6 bis 140 Amphoren (zu 34,40 Quart). Dies Oel galt für vorzüglich, und es war daher für den Verkauf erwünscht, das Preisöl in anerkannten und kenntlichen Krügen zu vertheilen. Nun sagt Pindar von einem Argiver, der in Athen Panathenäensieger gewesen war, durch ihn „sei zu Heras tüchtigem Volk des Oelbaums Erzeugniß gekommen, in bunten Gefäßen von gebrannter Erde geborgen.“ In Athen und an anderen Orten in Griechenland und außerhalb Griechenlands, wo sonst Vasen sich finden, ist auch eine beträchtliche Anzahl solcher Oelgefäße mit dem unwidersprechlichen Ursprungszeugniß zum Vorschein gekommen. Es sind zweihenklige Amphoren, die auf der einen Seite alle genau dasselbe alterthümliche Bild der mit Schild und gezückter Lanze vorschreitenden Athene zeigen, offenbar ein Abbild des uralten Tempelbildes der eigentlichen Stadtgöttin, der zu Ehren die Panathenäen gefeiert wurden, und auf der Rückseite die mannichfachen Arten der Kampfspiele, welche an denselben zur Anwendung kamen. Damit gar kein Zweifel bleibe, führen viele die Inschrift: „ich bin eins der Preisgefäße von Athen.“ Einige Vasen dieser Art, die bis jetzt nur in der Cyrenaika gefunden sind, verrathen auf den ersten Blick ein nur unvollkommen gelungenes Bestreben, den alterthümlichen Stil wiederzugeben, das vielmehr eine ganz veränderte Art der Kunstübung an den

Tag legt. Zur Bestätigung dieser Beobachtung geben sie in den Inschriften den attischen Archonten an, unter welchem die Preisvertheilung Statt fand, und diese fallen sämmtlich in die Jahre 340—316 v. Chr. So haben wir also an ihnen wohlbeglaubigte Zeugnisse für die durchgehende Erscheinung, daß man im Dienst des Cultus zwar die einmal eingeführte Form festzuhalten suchte, daß sich aber unwillkürlich die veränderte Richtung der Zeit dabei geltend machte. Uebrigens haben diese Gefäße verschiedenes Caliber, repräsentiren aber die Theile eines und desselben, offenbar attischen Maaßes, sodaß sie, wiewohl nicht genau normirt, doch ein Hülfsmittel der Metrologie bilden.

Mit der Form der Vasen hängt unmittelbar die Ornamentik zusammen. Die Gefäße einer vollkommen entwickelten Technik zeigen eine Eleganz und bei aller Einfachheit einen Reichthum der Ornamente, welche mit Form, Farbe und Firniß im besten Einklange stehen. Auch hier gewährt aber die Beobachtung der Verschiedenheiten ein besonderes Interesse; man darf sagen, daß für die Kunde der geschichtlichen Entwickelung der griechischen Ornamentik die bemalten Vasen nicht nur ein reichhaltiges und mannichfaltiges Material, sondern neben der Hauptquelle, der griechischen Architektur, Ergänzungen wesentlicher Natur darbieten. Auf den schon mehrfach von uns erkannten ältesten Vasen bildet das Ornament den einzigen Schmuck, und das Bestreben, dieselben damit so reich wie möglich auszustatten, ist nicht zu verkennen. Einfache kleine Ornamente aus graden und krummen Linien, kreuz- und kreisförmig gebildet, Sterne, Blumen, Rosetten sind überall wie auf einem gemusterten Zeugstoff ausgestreut; größere Flächen sind wie mit einem durch gekreuzte oder Zickzacklinien gemusterten Zeuge überzogen. Daneben treten selbständig entwickelte, nach Analogien der vegetabilischen Natur gebildete Ornamente hervor, aneinander gereihte Blumen und Blätter als Bänder um das Gefäß gelegt, und eigenthümliche wie zum Knoten geschürzte complicirte Pflanzengewinde. Größere Gefäße werden durch parallel laufende Streifen getheilt und gegliedert, und diese Streifen durch phantastisch gebildete, rein ornamental gehaltene, symmetrisch neben einander geordnete Thiergestalten, Löwen, Panther, Stiere, Steinböcke, Vögel, ausgefüllt, denen sich Wunderthiere, Greife, Sphinxe, Sirenen, endlich geflügelte, in Schlangen und Fische

auslaufende Menschenfiguren gesellen. Der fremdartige Eindruck, welchen diese Gefäße neben griechischen Kunstwerken machen, hat sich nie verläugnet; die neuesten Entdeckungen in Assyrien haben uns alle Elemente dieser Ornamentik, die kleinen Muster, die Pflanzenverzierungen, die phantastischen Thier- und Mischgestalten dort als in ihrer Heimath gezeigt. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß diese gesammte Ornamentik von Asien nach Griechenland übertragen, von den griechischen Töpfern orientalischen Mustern nachgebildet worden ist. Damit ist nicht gesagt, daß diese Muster nothwendig asiatisches Thongeschirr gewesen seien — dafür liegt wenigstens noch kein Beleg vor —, Metallarbeiten und ganz besonders die gewirkten und gestickten Teppiche und Zeuge waren dafür ganz geeignet. Die letzteren blieben ein begehrter Handelsartikel, und was wir von ihnen hören, weist zum Theil geradezu auf ähnliche Ornamentik hin. In diese fremdländischen Zierrathe tritt nun als griechisches Element die menschliche Gestalt ein. Wie ungeschickt sie sich auch anfangs darstellt, orientalisches Gepräge hat sie nicht, ja gerade die Unbeholfenheit, die sich in ihrer Wiedergabe neben der vollkommen ausgebildeten Ornamentik kund gibt, bezeugt, daß hier ein neuer Versuch sich neben die überkommene Fertigkeit stellt. Zunächst haben auch die menschlichen Darstellungen einen ganz ornamentalen Charakter. Processionen, Kampfscenen ohne individuelle Bedeutung geben nur ein Motiv für symmetrisch geordnete Reihen ab, die sich mit den Thier- und Ornamentenreihen ganz gleichartig verbinden. Aber bald gewinnen sie an Ausdehnung wie an Bedeutung das Uebergewicht. Die blos den Raum füllenden Ornamente neben den menschlichen Gestalten bleiben fort, die Thierstreifen werden eingeschränkt, in die abgrenzenden Räume unten und oben verwiesen und fallen endlich ganz weg. Der Raum ist nun frei geworden für das, was überhaupt die griechische Kunst beschäftigt, für die Darstellung des menschlichen Lebens, wie es in der Sage und im täglichen Verkehr sich offenbart; mit der immer freieren Entwickelung des Gestaltens hört auch die symmetrische Eintheilung in Streifen auf, wiewohl in größeren Compositionen auch später diese Tradition sich noch vortheilhaft geltend macht. Durch die Herrschaft, zu welcher die Darstellung menschlicher Handlungen gelangt, wird aber das Ornament nicht verdrängt, sondern an

seinem Platz zur rechten Geltung gebracht. Es dient theils die Hauptdarstellung zu begrenzen und einzurahmen, theils das Gefäß als ein tektonisches Gebilde in seiner Zusammensetzung aus verschiedenen Gliedern zu charakterisiren. Daher tritt es an den eigentlich tektonisch bedeutsamen Gliedern, namentlich an den Verbindungspunkten derselben hervor, und zeigt die in der Baukunst mit so bewunderswürdiger Consequenz durchgebildete Charakteristik der einzelnen Elemente, welche sichtlich vom Orient überkommen mit der Feinheit des griechischen Geistes und Geschmacks in ähnlicher Weise umgebildet sind, wie die Mischgestalten der orientalischen Kunst durch die griechische umgeschaffen wurden. Nur da, wo das Gefäß gewissermaßen neutralen Boden bietet, unter den Henkeln, auf der Rückseite, behält das Ornament, nach der Analogie von Rankengewächsen den Gesetzen architektonischer Ordnung gemäß gestaltet, freien Spielraum. Je edler und schöner sich die Gefäßmalerei entwickelt, um so mehr tritt das Ornament, mit der feinsten Eleganz ausgebildet, in seine dienende, andeutende Sphäre zurück. Als aber Schmuck und Pracht wieder maßgebend werden, drängt sich dasselbe auch in der alten Weise vor. Neben reichlich ausgestreuten Blumen und Sternen kommen die Thierstreifen wieder zum Vorschein, jetzt alles natürlich im Stil der völlig entwickelten Technik ausgeführt und mit dem üppigsten Rankenwerk phantastischer Schlinggewächse verbunden: kein Wunder, wenn daneben auch die Menschengestalten gelegentlich mehr als ornamentale Dekoration erscheinen.

Eigenthümliches Interesse gewähren die Inschriften, welche auf diesen Vasen sehr häufig sind und, wiewohl sie vielfach nur als eine Art von Ornament verwendet werden, mannichfache Belehrung geben. Zunächst schon durch die Form der Buchstaben. Die Fülle von Inschriften, welche in den letzten funfzig Jahren zum Vorschein gekommen, den epigraphischen Studien festen Boden und reichen Stoff bereitet haben, gestattet die Geschichte des griechischen Alphabets nach seiner zeitlichen und örtlichen Ausbildung im einzelnen genauer zu verfolgen, und dazu haben die Vaseninschriften unverächtliche Beiträge gegeben. Jene der ältesten Technik angehörigen Vasenbilder zeigen in ihren Beischriften ein Alphabet, welches als der Insel Korcyra und deren Mutterstadt Korinth eigenthümlich nachgewiesen ist, auch sind in Ueber-

einstimmung damit diese Inschriften im dorischen Dialekt abgefaßt. Wir sind also berechtigt, diese ganz, durch Technik, Stil der Zeichnung, Orthographie und Dialekt der Inschriften genau zusammengehörige Classe von Vasen einem dorischen Fabrikort, zunächst Korcyra oder Korinth, zuzuweisen; dazu paßt es sehr wohl, daß Korinth in alter Zeit als Sitz der Thonbildnerei und Malerei, wie als Handelsort bekannt ist. Eine zweite Gruppe, noch dem alten Stil angehörig, aber schon weiter ausgebildet, weist ein etwas verschiedenes Alphabet auf, das nach seinen charakteristischen Buchstaben als den von Euböa ausgegangenen chalcidischen Kolonien, von denen Cumä in Unteritalien ein Hauptplatz war, angehörig nachgewiesen ist; auch hier kommt dazu, daß die Inschriften in dem dort heimischen ionischen Dialekt abgefaßt sind. In Euböa also oder in deren Kolonien ist die Fabrik dieser Vasen zu suchen. Von da an aber weist die weit überwiegende Masse der Vaseninschriften nach Attika hin. Durch die große Menge der zum guten Theil officiellen und sicher datirten attischen Steinschriften sind wir über die Ausbildung der dortigen Schrift und Rechtschreibung verhältnißmäßig genau unterrichtet. Die Vaseninschriften folgen dem sonsther bekannten Wandel des attischen Alphabets in den Zügen einzelner Buchstaben, in der Unterscheidung der langen und kurzen Vokale, im Ausschreiben der Diphthonge u. dergl. m., natürlich mit allen Freiheiten der Laune und mangelhaften Schulbildung, welche Privatpersonen im Gegensatz zu officiellen Vorschriften für öffentliche Dokumente in Anspruch nehmen. Dabei findet sich der attische Dialekt angewendet, und zwar weist derselbe mancherlei Eigenthümlichkeiten auf, die, wie wir wissen, nicht der gebildeten Schriftsprache sondern der Volkssprache angehörten. Und gerade das verleiht diesen Inschriften noch einen besonderen Reiz, daß sie nicht aus litterarisch gebildeten Kreisen, sondern aus den ungebildeten und halbgebildeten Schichten des Publikums herrühren, von dessen Incorrectheiten sie belehrende Beispiele geben. Uebrigens entspricht die ganze Erscheinung durchaus dem allgemeinen Entwickelungsgange der griechischen Cultur. In der Politik, in der Litteratur und Kunst tritt Attika zuletzt in den Vordergrund, in jeder Richtung nimmt es das, was die anderen Stämme bis zu einem gewissen Grade ausgebildet haben, auf, um es frei von aller Einseitigkeit

auf die Höhe harmonischer Vollendung zu führen. Erst in der letzten Zeit der Vasenmalerei hört der reine Atticismus der Inschriften auf, der Dialekt wird schwankend, es finden sich einzelne Buchstabenformen, die nicht in Attika, sondern in Unteritalien im Gebrauch waren. Es bedarf keiner Ausführung, wie wichtig die aus den Inschriften gewonnenen lokalen und historischen Fixirungen sind, um den Beobachtungen über die allmähliche Entwickelung der Technik und des Stils, der poetischen und künstlerischen Auffassung feste Haltpunkte und Stützen zu geben.

Ihrer Bedeutung nach sind die Inschriften sehr verschiedenartig. Unmittelbar zum Gefäß gehörig sind die Trinksprüche, welche häufig nach griechischer Sitte dem Gefäß in den Mund gelegt sind „Sei gegrüßt und trink mich aus!“ „Hier thue einen guten Trunk!“ „Trink vor und setze nicht nieder!“ „Dir bringe ichs zu!“ Bei Darstellungen von Gelagen sind solche Zurufe den zechenden Personen in den Mund gelegt. Frauen, welche sich mit dem Kottabosspiel unterhalten — bei dem es darauf ankam, mit der aus der Schale geschleuderten Neige ein bestimmtes Ziel zu treffen, daß es klatschte — rufen dabei „Dir zu Ehren, Leagros, entsende ich die Neige!“ oder „Dir gilts, Euthymides!“ Auch andere kleine Gespräche finden sich aufgezeichnet. Drei Personen begrüßen die erste Schwalbe „Sieh da die Schwalbe!“ sagt ein Knabe und weist mit dem Finger hin. „Jawohl, beim Herakles!“ antwortet ein Mann, der sich auf den Ruf umsieht. „Das ist sie,“ sagt der dritte, „nun ist der Frühling da.“ Auf einem anderen Vasenbild sagt ein Mann, der seine Oliven zu ernten im Begriff ist

O Vater Zeus! o laß mich reich doch werden!

und auf dem Gegenstück, wo er mit dem Einmessen des Oels beschäftigt ist, ruft er

Nun ists ja voll! voll bis zum Ueberlaufen!

Bei weitem die meisten Inschriften aber sind bestimmt, die dargestellten Gegenstände und Personen zu erklären, ein einfaches Hülfsmittel das Verständniß des Beschauers bei äußerlichen Dingen zu fördern, welches die antike Kunst nicht blos in anfänglicher

Naivetät angewendet, sondern nie aufgegeben hat. Den Nachgebornen ist damit wo möglich eine noch größere Wohlthat erwiesen, und es ist kaum zu sagen, in welchem Maaß die Erklärung der Darstellungen, nicht blos für den einzelnen Fall, sondern durch Festhalten sicherer Analogien für andere Fälle, durch diese Inschriften gewonnen hat. Freilich läuft man nur zu oft dabei Gefahr undankbar zu werden; denn diese Inschriften sind mit wunderlicher Ungleichheit vertheilt. Während bekannte, durch alle Umstände unzweifelhaft charakterisirte Gestalten, wie Athene, Hermes, Herakles, immer wieder die überflüssige Inschrift erhalten, fehlt sie bei ganz dunkeln Figuren, und damit oft der Schlüssel zur Deutung. Mitunter sind es aber gerade die Inschriften, welche uns neue Räthsel aufgeben; andremal ist es klar, daß der Vasenmaler selbst nicht Bescheid gewußt, richtige Inschriften versetzt, auch wohl offenbar verkehrte oder auch frei erfundene hingeschrieben hat. Aber er mußte doch einen Grund haben, weshalb er sie nicht weglassen wollte.

Ein Theil der Inschriften geht die Maler und Fabrikanten an, die nicht versäumt haben, ihre Namen daran zu verewigen. Daß sich unter denselben der ehrwürdige Name des Polygnot findet, darf nicht irreleiten; es handelt sich nur um einen „entfernten Namensvetter" des großen Malers der delphischen Lesche und der Bilderhalle in Athen, der nichts mit diesem zu thun hat. Die Geschichte der wirklichen Künstler gewinnt durch diese Namen so wenig wie durch die der Steinmetzen, welche am Erechtheum arbeiteten. Aber gern machen wir auch mit diesen Vertretern des Kunsthandwerks Bekanntschaft; die allgemeine Vorstellung von seiner Ausdehnung und Bedeutung wird durch die lange Namenreihe immerhin belebt, und von manchen dieser Handwerker sind so viele und so eigenthümliche Gefäße erhalten, daß sie uns als Individuen entgegentreten. Amasis, Asteas, Duris, Epiktetos, Euphronios, Exekias, Hieron, Kachrylion, Nikosthenes, Pamphaios sind Persönlichkeiten von eigener, zum Theil sehr respektabler Manier; einige führen freilich einen aparten Pinsel, wie sie auch ihre aparte Orthographie haben. Denn auch in Kleinigkeiten zeigen sie Individualität. So schreibt der eine seinen Namen immer

um den Rand des Fußes, ein anderer an den Henkel, ein dritter producirt sich mit einem Vers

Exekias hat mich gemalt und fabricirt.

Eine sehr große Zahl von Inschriften offenbart uns einen eigenthümlichen Zug der griechischen Sitten. Der Enthusiasmus der Griechen für die Schönheit und, was sie unwillkürlich damit verbanden, die Tüchtigkeit machte sich dadurch Luft, daß man an Säulen, Mauern, Thüren, kurz, wo nur Platz war, die Namen schöner Mädchen und Jünglinge anschrieb. Daß der Ruhm eines schönen Philokles durch ganz Griechenland gedrungen sei, konnte ein Dichter so ausdrücken, daß alle Säulen in Argos, Korinth, Megara bis nach Oropos hin seinen Namen tragen. So fand man in Italien, wenigstens vor den politischen Zeiten, während der Theaterstagione die Namen beliebter Sängerinnen und Sänger überall an den Mauern angeschrieben: evviva la Grisi! bravo Ronconi! Auch auf Vasen aller Art ist nichts häufiger als die Inschriften „Schön ist N N!“ „NN ist schön! gewiß der allerschönste!“ in mancherlei Wendungen. Die Namen, welche dabei stehen, haben ganz überwiegend attischen Klang, und begegnet man einem Solon, Alcibiades, Sokrates, Perikles, Kritias, Hipparchos, Andocides und ähnlichen, glaubt man in bekannter guter Gesellschaft zu sein, was freilich nur daher kommt, daß alles in Attika geläufige Namen waren. Nun zeigen aber einzelne Fälle, daß die Topfmaler dabei auch ihren eigenen Trieben folgten und schöne Personen, denen sich ihre Neigung oder Bewunderung zugewandt hatte, beharrlich auf ihren Werken verherrlichten. Hat es etwas Eigenes, daß einzelne Zeugnisse so ganz individueller Verhältnisse aus einem antiken Atelier auf zerbrechlichem Thongeschirr sich Jahrtausende lang erhalten haben, so drängt sich dabei auch die Frage auf: Was kümmerten denn das kaufende Publikum die Gefühle des Malers? wer nahm bei einem Gefäß zu eigenem Gebrauch das Lob einer beliebigen schönen Person, die ihn nichts anging, in Kauf? Dazu kommt noch eine andere auffallende Erscheinung. Sehr häufig ist nämlich kein Name genannt, sondern es heißt nur „Schön ist der Knabe!“ „Schön ist das Mädchen!“ Wenn heute auf Tassen, Tellern, Pfeifenköpfen statt bestimmter

Namen zur Auswahl zu lesen wäre „Seinem N. N.!" „N. N. zum Namenstag!" wer würde sie kaufen? Man muß demnach annehmen, daß solche Inschriften auf die Vasen gesetzt wurden nicht der Bedeutung wegen, welche sie für einen Käufer hatten, der sie las und verstand, sondern für Käufer, denen es darum zu thun war, griechische Inschriften auf den Vasen zu finden, weil sie ihnen ein Zeugniß für den echt griechischen Ursprung abgaben. Es machte ihnen nichts aus, wenn man sie auch gar nicht oder nur halb verstand, wie heutzutage chinesische Zeichen auf Tusche, türkische auf Rosenölfläschchen, englische und französische Fabrikstempel und Devisen denen am meisten Beruhigung gewähren, die sie nicht verstehen. Dadurch erklärt sich auch die befremdliche Erscheinung, daß so häufig Inschriften sich zeigen, die keinen Sinn geben, gar keine Wörter enthalten, sondern nur aus willkürlich zusammengestellten Buchstaben gebildet werden und blos den Schein griechischer Inschriften haben; für griechische Käufer eine unbegreifliche Spielerei. Solche Vasen waren also in der großen Menge für den Export gemacht; denn was in Masse fabricirt wurde, kam natürlich hie und da auch wohl einmal auf den heimathlichen Markt.

Alle diese Inschriften sind auf die Gefäße gemalt und rühren also vom Maler her; es kommen aber auch mit einem spitzen Griffel eingekratzte Inschriften vor, meistens durch den Besitzer, der sein Eigenthumsrecht sichern wollte, zum Theil mit bemerkenswerthen Zusätzen z. B. „Kephisophon gehört die Schale, wer sie zerbricht, zahlt eine Drachme (8 gr.), weil sie ein Geschenk eines guten Freundes ist", oder „Ich bin ein Salbfläschchen der Tataia, wer mich stiehlt, der erblinde." Es ist ganz natürlich, daß auf Vasen, welche unter nicht griechischer Bevölkerung gefunden werden, diese später eingekratzten Inschriften Schrift und Sprache des Fundorts, etruskische und oskische, die aufgemalten die griechische des Fabrikorts zeigen. Es finden sich aber noch eingekratzte Inschriften anderer Art von besonderem Interesse. Man benutzte nämlich in den Fabriken die Vasen, um in den noch nicht gebrannten, aber angetrockneten Thon unter dem Fuß, wo es unbemerkt blieb, mancherlei kleine Vermerke und Notizen zu flüchtigem Gebrauch einzukratzen. Zum Theil sind es willkürliche Figuren, die an sich nichts bedeuten, aber so häufig und constant wiederkehren, daß

sie offenbar mit Absicht angebracht sind und eine praktische Bedeutung für die Fabrikarbeiter haben mußten. Eben weil es willkürlich gebildete Zeichen sind, deren Anwendung nur eine conventionelle sein konnte, haben die einzelnen Fabriken verschiedene Marken im Gebrauch gehabt, und man darf daher schließen, daß, wo an verschiedenen Orten dieselben eingekratzten Marken sich finden, die Gefäße aus denselben Fabriken bezogen sind. Gelegentlich hat man auch auf diese Weise Vermerke über Bestellungen gemacht, z. B.

6 Krateren zum Preise von 4 Drachmen (1 Thlr. 2 gr.)
14 Fischteller zum Preise von 12 Drachmen (3 Thlr. 6 gr.)
32 Gefäße zum Preise von 2 Drachmen 5½ Obolen (20 gr.)
5 Krateren 40 Näpfchen 9 Drachmen (2 Thlr. 12 gr.)

und häufiger ohne Angabe des Preises. Leider haben diese Angaben, da über Größe, Güte und sonstige Beschaffenheit des Geräths wie über das Verhältniß des Preises nichts bestimmt ist, keinen eigentlich statistischen Werth; merkwürdig bleibt der jedenfalls geringe Preis. Beachtenswerth ist aber dabei, daß auch hier der Preis in attischer Münze mit den dort gebräuchlichen Zeichen angegeben ist.

Die vielfachen Beziehungen auf Fabrik- und Handelsverkehr, welche überall hervortreten, führen nothwendig auf die Frage, wo und unter welchen Verhältnissen diese Vasen gefunden werden, und wo sie verfertigt worden sind. Auf die erste Frage kann natürlich nur eine bedingte Antwort gegeben werden. Jeden Tag können Ausgrabungen die Statistik der Fundorte von bemalten Vasen nicht nur erweitern, sondern wesentlich verändern[1]. Im Jahr 1828 konnte O. Müller in seinem Buch über die Etrusker mit Recht sagen, es sei nicht mit Sicherheit nachzuweisen, daß bemalte Vasen mit griechischer Schrift im Gebiet des alten Etrurien gefunden seien: die nächsten Jahre brachten deren Tausende zum Vorschein. Soweit bis jetzt sichere Nach-

1 Als Gerhard sein großes Werk über die etruskischen Spiegel im Jahr 1867 abschloß, stand es fest, daß von den vielen hundert Metallspiegeln mit eingegrabenen Zeichnungen kein einziger in Griechenland gefunden worden sei. Im Jahr 1868 sind zwei in Korinth zum Vorschein gekommen, und damit ist für die Ursprungsfrage schon ein anderer Gesichtspunkt gewonnen.

richten reichen, ist das Terrain der Vasenfunde ein sehr ausgedehntes, aber innerhalb der Grenzen desselben in bestimmten Kreisen beschränkt. Vom eigentlichen Griechenland sind wir leider sehr mangelhaft unterrichtet. Seit Menschengedenken sind dort nur selten regelmäßige, wissenschaftlich controlirte Ausgrabungen gemacht worden; nur vereinzelt, meist im Verborgenen und auf den Raub wird gegraben und, was das nachtheiligste ist, die gefundenen Gegenstände werden heimlich in den Kunsthandel gebracht und zerstreut, ohne den Fundort zu constatiren. Hätte in Griechenland über die Vasenfunde Buch geführt werden können, wie es Gerhard über die etruskischen Ausgrabungen that und seitdem in Italien vielfach geschieht, man würde sicher eine beträchtliche Summe von Thatsachen zu einer Vasenstatistik Griechenlands kennen. Allein schon die unzureichende Kenntniß, welche wir besitzen, läßt darüber keinen Zweifel, daß im Bereich des ganzen eigentlichen Griechenlands bemalte Vasen in den Gräbern beigesetzt wurden. Es kann Zufall sein, daß Vasen der alten korinthisch-dorischen Weise in der That in Korinth und der Umgegend und sonst im dorischen Peloponnes gefunden sind, denn wie zu erwarten, kommen dort auch Vasen anderer Art und späterer Fabrikation vor; aber kein Zufall ist es, daß sich in Attika Vasen — zum großen Theil freilich nur in Scherben, die aber hierfür sicher beweisen — in Menge finden, welche, abgesehen von jener ältesten dorischen Manier, den ganzen Verlauf der Vasenfabrikation mit schwarzen und rothen Figuren vom strengen archaischen Stil bis zum zierlich verweichlichten in zusammenhängender Folge darlegen, in völliger Uebereinstimmung mit der Gesammtmasse der an andern Orten gefundenen Vasen. Bemerkenswerth ist auch, daß, soviel bis jetzt bekannt, allein in Attika Bruchstücke architektonischer Glieder von gebranntem Thon sich gefunden haben, bei welchen die Ornamente und die Farben der Vasen angewandt sind. Als etwas Eigenthümliches hat man bis jetzt an den in Attika und Griechenland aufgefundenen Vasen beobachten können, daß sie in Größe, Umfang, Reichthum der Verzierung ein gewisses bescheidenes Maaß halten; eigentliche Pracht- und Luxusgefäße, wie sie bei nichtgriechischer Bevölkerung sich häufig finden, kommen hier gar nicht vor, wohl aber alle Elemente, aus denen sie hervorgingen. Bezeichnend ist auch die Er-

scheinung, daß gewisse äußerst elegante und feine Salbgefäße für den Todtencultus, auf den auch die Vorstellungen derselben regelmäßig sich beziehen, ausdrücklich bestimmt, sich nur in Attika und dem zu Attika zählenden Aegina finden: sie scheinen gar nicht in den Handel gebracht worden zu sein. Attische Funde haben immer einen besonderen Reiz und gewähren fast immer besondere Belehrung. So haben sich unter dem Bauschutt an den Fundamenten des Parthenon mit mancherlei Trümmern der durch die Perser verbrannten Baulichkeiten Vasen und Vasenscherben gefunden; an sich interessant, geben sie uns einen sicheren Beweis, daß Vasen mit rothen Figuren schon zur Zeit der Perserkriege in Attika im Gebrauch waren. Auf den griechischen Inseln sind bemalte Vasen nach und nach fast allenthalben aufgetaucht, noch in den letzten Jahren sind auf Rhodus zahlreiche und bedeutende Exemplare aller Stilgattungen ausgegraben worden. Hervorzuheben ist, daß die Haupt- und Prachtstücke jener unter asiatischem Einfluß arbeitenden Vasenfabrikation auf griechischen Inseln gefunden sind, von denen wir Thera und Melos als Hauptorte des phönicischen Handelsverkehrs kennen; Gefäße ähnlicher Art, unzweifelhaft später nachgeahmt und in kleineren Dimensionen, finden sich auch anderswo. An der Küste von Kleinasien ist bis jetzt der Gebrauch von bemalten Thongefäßen nicht nachweisbar.

Reiche Vasenfunde sind in den Gräbern am Bosporus gemacht worden. Sie gehören sämmtlich einer späten Periode der Vasenfabrikation an, namentlich tritt die Vorliebe für prächtige Gefäße, reichen Schmuck mit bunten Farben und Vergoldung hervor, deren sich neben Exemplaren von der reizendsten Schönheit und raffinirter Eleganz auch nachlässig ausgeführte, nur auf prunkende Wirkung berechnete finden. Auf Attika weisen schon die specifisch attischen Vorstellungen und der Umstand hin, daß der einzige hier genannte Künstler eines Prachtgefäßes sich als einen Athenienser kundgibt; auch findet sich die hier häufige Technik in bescheideneren Verhältnissen bei attischen Gefäßen angewendet. Münzen, in denselben Gräbern gefunden, gehören Fürsten aus der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. an, wo ein lebhafter Verkehr zwischen Athen und dem Pontus bestand. Genau dieselben Erscheinungen wiederholen sich in der Cyrenaika; auch hier finden

sich Vasen, die den am Bosporus gefundenen der Technik und dem Stil nach vollkommen entsprechen. Die schon erwähnten panathenäischen Preisgefäße zeigen hier nicht blos deutlich die attische Abkunft, sondern sie geben auch durch ihre Datirung die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts als Ursprungszeit an.

Sicilien ist ein Hauptstapelort der bemalten Vasen; an allen irgend namhaften Plätzen alter Cultur sind dort solche zum Vorschein gekommen; wiewohl auch hier systematische Nachforschungen und genaue Fundberichte noch sehr mangeln, steht doch fest, daß auf Sicilien die griechische Vasenmalerei in den wesentlichen Erscheinungen und ihrem ganzen Entwickelungsgange vertreten ist.

In Unteritalien fehlen an den alten Sitzen der griechischen Kolonisation, wie Tarent, Metapont, Locri, nirgends bemalte Vasen. Daß hier nur vereinzelte Funde gemacht worden sind, ist wohl zum Theil durch die gründliche Zerstörung und Verwüstung zu erklären, welche diese Orte betroffen hat, doch tritt auch hier jene maßhaltende Sparsamkeit hervor, welche bei griechischer Bevölkerung nicht leicht vermißt wird. Einen unglaublichen Reichthum an bemalten Vasen zeigen aber die Gegenden von Unteritalien mit ungriechischer Bevölkerung, Calabrien, Apulien, Lucanien und Campanien, wo dann wieder einzelne griechische Kolonien auch auf diesen Verkehrszweig nicht ohne Einfluß geblieben sind — Ruvo, Canosa, Anzi, Nola, Capua, St. Agata sind wahre Metropolen der Vasenfunde. Im eigentlichen Mittelitalien, im nördlichsten Theil von Campanien, in Samnium, Picenum, Latium sind gar keine Vasen entdeckt; in Rom scheinen sie nie Eingang gefunden zu haben: wo römische Cultur herrscht, sind die bemalten Vasen ausgeschlossen. Zwar findet man wohl in gewissen kleinen Privatsammlungen „etruskische Vasen aus Pompeji und römischen Gräbern", größere Merkwürdigkeiten, als die glücklichen Besitzer sich träumen lassen, wenn sie wirklich daher stammten, in der That aber nur Zeugnisse harmloser Unwissenheit touristischer Sammler. Nördlich von der Tiber beginnt wieder die Herrschaft der bemalten Vasen. Soweit etruskischer Einfluß reichte, im eigentlichen Etrurien, in Umbrien, bis nach Adria hinauf, überall finden

sich, zum Theil in colossaler Menge, bemalte Vasen als die durchgehende Ausstattung der Gräber.

Es ist gewiß eine interessante Erscheinung, daß wir diese bemalten Vasen durch mehrere Jahrhunderte hindurch nicht bloß überall im eigentlichen Griechenland, sondern auch bei ungriechischen Völkern fortwährend im Gebrauch finden. Diese Erscheinung aber gewinnt dadurch ihre eigenthümliche Bedeutung, daß die überwiegend große, eigentliche Hauptmasse dieser Gefäße nach allen Richtungen der Technik, des Stils, der dargestellten Gegenstände und ihrer Auffassung, der Sprache und Schrift, überall, wo sie sich findet, übereinstimmend dieselbe rein griechische und zwar, von jenen bestimmten, scharf geschiedenen Fällen abgesehen, nach allen Anzeichen attische ist. Es kommt das zweite, nicht minder wichtige Moment hinzu, daß nach allen diesen maßgebenden Richtungen hin die Vasen sich der fortschreitenden socialen, litterarischen, künstlerischen Bildung Griechenlands, besonders Attikas unmittelbar anschließen, uns von derselben und der sie bedingenden Bewegung, wie wir sie aus anderen Quellen kennen lernen, ein lebendiges, in ununterbrochener Folge fortgehendes Bild geben. Daraus läßt sich abnehmen, daß auch die Fabrikation fortwährend in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der gesammten Lebensentwickelung stand, daß sie eine in Griechenland, namentlich Attika einheimische, aber größtentheils für den Ausfuhrhandel bestimmte gewesen sei. Wollte man annehmen, es sei auch im Auslande eine ähnliche Fabrikation entstanden, theils durch dort versuchte Nachahmung des eingeführten Fabrikats, theils durch Anlage von Filialfabriken, die mit griechischen Arbeitern und Mustern versehen worden wären, würde der Jahrhunderte lang ununterbrochene enge Zusammenhang mit der geistigen Entwickelung Griechenlands völlig unerklärlich sein. Es konnte dann gar nicht fehlen, daß der Aufenthalt unter Barbaren nach einiger Zeit auf die Fabrikation einen nach allen Seiten hin bestimmenden Einfluß gewann und ihren Charakter allmählich wesentlich, und zwar den jedesmaligen lokalen Verhältnissen gemäß, modificirte. Gegen einen derartigen Einfluß konnte keine äußerliche Verbindung mit Griechenland und gelegentliche Unterstützung von daher schützen: dagegen ist eine solche, in einem Zuge fortschreitende Entwickelung

griechischer Bildung und Kunst in einem Kunstzweige, wie sie uns in den Vasen entgegentritt, nur in Griechenland selbst denkbar.

Allerdings zeigen die verschiedenen Vasenfundorte mancherlei sehr bemerkbare Verschiedenheiten. An einigen Orten hört der Vasenverkehr früh auf, dort finden sich nur Vasen älteren Stils, wie in dem früh zerstörten Veji; in anderen sind sie erst spät zur Geltung gekommen, dort finden sich nur Vasen späten Stils, wie am Pontus und in der Cyrenaika. Diese Erscheinung ist leicht begreiflich; aber auch an Orten, wohin ein langjähriger Vasenhandel Gefäße verschiedenster Art brachte, zeigen sich mancherlei Modifikationen des Geschmacks und der Mode. War man in einigen Gegenden mehr für Einfachheit und Eleganz, so liebte man anderswo Pracht und Luxus; gewisse Formen und Verzierungsweisen, gewisse Kategorien von Vorstellungen und und Behandlungsarten waren hier oder dort bevorzugt. In Etrurien stand die ältere Auffassung und Darstellungsweise in besonderer Gunst, für die dahin bestimmten Gefäße wurde deshalb diese Manier beibehalten, auch als die Kunstübung längst weiter fortgeschritten war. Selbst bei großer Sorgfalt in der Nachbildung wird es auf die Dauer nicht gelingen, den Einfluß der freieren Kunst fernzuhalten, auch unwillkürlich wird sich die Nachahmung verrathen. Ebensowenig konnte es ausbleiben, daß der Nachahmer, um seine Sache recht gut zu machen, übertrieb, sich an gewisse Einzelheiten hielt und andere vernachlässigte, auch wohl im Vertrauen auf den weniger geläuterten Geschmack der Barbaren derb ins Zeug ging, um recht alterthümliche Werke zu liefern. Von alle dem liegen die Beispiele in anschaulicher Fülle vor, interessante Belege für die Klugheit und den Eifer, mit welchem die attischen Fabrikanten, die hinsichtlich des Gelderdienens keine Idealisten waren, ihre fremdländischen Kunden jeden nach seinem Geschmack zu bedienen strebten, — keineswegs für die Verpflanzung der attischen Industrie an fremde Orte. Wenn es Fabrikanten gelungen ist, an fremden Orten für ihre Waare Absatz zu finden, so hüten sie sich, dort Filiale anzulegen, die mit der Zeit unabhängig werden und ihnen den Markt verderben; dagegen sind sie darauf aus, selbst den eigensinnigsten Geschmack ihrer Kunden zu befriedigen, sei es durch stete Versuche Neues zu bieten, sei es durch unverbrüchliches Festhalten an dem

was einmal beliebt geworden ist. Noch heute werden in manchen Fabriken bestimmte Gegenstände, wie Porzellangeräth, Kleidungsstücke, Putzsachen, allein für gewisse Gegenden in der seit Menschenaltern festgehaltenen Weise verfertigt, die weiter gar nicht auf den Markt kommen. Das liegt in den natürlichen Bedingungen des Handels, und war im Alterthum ebenso.

Vollkommen ins Klare tritt dies Verhältniß durch die Versuche, welche nicht wohl ausbleiben konnten, durch einheimische Nachahmung dem fremden Fabrikat Concurrenz zu machen. Dies wird mit mehr oder weniger Erfolg wohl in den meisten Gegenden, wo ein etwas schwunghafter Vasenverkehr stattfand, versucht worden sein. Besonders deutlich liegt es in Etrurien vor. An den meisten Orten, wo Vasen in Menge eingeführt wurden, in Tarquinii, Vulci, Caere, Chiusi, Volterra, Perugia und sonst hat man dieselben nachzumachen gesucht. In solchen nachgeahmten Vasen tritt neben den unverkennbaren griechischen Mustern ebenso unverkennbar die total ungriechische Imitation hervor. Sodann nimmt die Fabrikation an jedem dieser Orte in der Wahl und Nachbildung der Muster einen ganz eigenen lokalen Charakter an, während die an denselben Orten gefundenen echt griechischen Vasen den allen gemeinsamen Typus zeigen. Ferner mischen sich hier in die, wenn auch entlehnten Darstellungen sofort einheimische Elemente ein; in die griechischen Sagen treten etruskische Dämonen, wie der grause Charun, ein, und wo sich Inschriften finden, sind es nicht griechische, sondern etruskische. So zeigen diese scharf sich absondernden und leicht kenntlichen Versuche einer einheimischen Vasenfabrikation nur um so deutlicher die Zusammengehörigkeit und den gemeinsamen Ursprung der ihnen gegenüberstehenden Masse der griechischen Vasen.

Eigenthümlich gestaltete sich dies Verhältniß in Apulien und Lucanien. Erst spät fanden die bemalten Vasen hier Zugang, wurden aber sehr beliebt, und man suchte, vielleicht auch weil die Fabrikation in Attika schon nachzulassen anfing, dieselbe im Lande zu entwickeln. Die Bevölkerung, von deren inneren Verhältnissen, von deren Lebensweise und Bildung wir leider nicht näher unterrichtet sind, scheint durch ihre Abstammung eine große Empfänglichkeit für griechisches Wesen und die Fähigkeit, sich dasselbe anzueignen, besessen zu haben. Bei den dort gefundenen,

meist mit großem Luxus, mit einer frei entwickelten Technik, aber auch flüchtig und ohne künstlerische Hingebung ausgeführten Vasen treten zunächst die attischen Vorbilder in allen wesentlichen Punkten unverkennbar hervor. Die Darstellungen, so weit sie der griechischen Sage angehören, erscheinen als rein übertragene, ohne daß wesentliche Eingriffe sich bemerkbar machen; daneben aber gehen zahlreiche Vorstellungen aus dem Kreise des täglichen Lebens her. Und hier fehlen, wiewohl die Formen und Mittel der Darstellung dieselben sind, alle die eigenthümlichen Züge, welche sonst griechische, namentlich attische Sitten und Lebensweise so anziehend charakterisiren. Es kommen keine Inschriften auf schöne Jünglinge und Mädchen vor, der Verkehr des Gymnasiums, der Palästra, die agonistischen Beziehungen hören auf, die Symposien nehmen einen anderen Charakter an. Bei vielen Darstellungen erkennt man, daß es sich um Sitten des Liebesverkehrs, um Gebräuche bei Hochzeiten und beim Todtencultus handelt; allein man findet sich in einem ganz anderen Kreise von Anschauungen, Gebräuchen, Gewohnheiten, der in sich abgeschlossen und übereinstimmend, offenbar dem wirklichen nationalen Leben entlehnt ist, aber für uns vollkommen unverständlich bleibt, weil wir von jenen Lebensverhältnissen gar nichts wissen. Was im Volk lebendig ist, das wirkt nothwendig auf eine Produktion ein, die mit dem Volksleben in natürlichem Zusammenhang steht, und so haben auch die apulischen Vasenmaler herübergenommen, was sie als ein Fremdes überkamen, die Gebilde der griechischen Sagen, ihr nationales Leben jedoch haben sie selbst gestaltet.

Eine lehrreiche Parallele zu dieser Erscheinung bietet uns die lycische Kunst. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieselbe fortdauernd griechischem, namentlich attischem Einfluß unterlag; daß Auffassung, Formgebung, Technik, wie sie uns in den lycischen Sculpturen entgegentreten, aus Griechenland entlehnt sind. Nicht minder fest steht, daß dieselben im Lande gearbeitet sind, daß die aus Griechenland herzugerufenen Künstler und Arbeiter dort ansässig werden, jedenfalls dort Werkstätten und Schulen begründen mußten, und daß, wenn auch der Verkehr mit Griechenland fortwährend ein lebendiger blieb, die Kunstübung eine in Lycien seßhafte war. Sucht man nun von den Darstellungen der lycischen Kunst sich näher Rechenschaft zu geben, so

scheint auf den ersten Anblick alles griechisch. Gegenstände der Sage, Amazonenkämpfe, Bellerophon und die Chimära, die Harpyien sind wohlbekannt, einzelne Göttergestalten, eine Reihe von Motiven der sepulkralen Vorstellungen stimmen genau mit attischen Mustern überein, die Darstellungen geschichtlicher Kämpfe erinnern an verwandte attische Reliefs, wie in dem dazu gehörigen Epigramm Verse des Simonides benutzt sind. Wenn man aber genauer in den Sinn eindringen will, gewahrt man, daß man sich auf fremdem Boden befindet. Als etwas Aeußerliches kann es gelten, daß in den historischen Darstellungen in die ideale Auffassung der griechischen Kunst sich ein Realismus eindrängt, wie er der asiatischen eigen ist; aber selbst einfache Sepulkralvorstellungen, geschweige größere Compositionen, wie die des Harpyienmonuments, deren einzelne Figuren und Motive uns geläufig sind, sind in einem Sinne aufgefaßt und mit eigenthümlichen Zügen versetzt, die wir aus der griechischen Kunst und Litteratur nicht verstehen. Auch hier hat die Kunst bei dem Volk, unter welchem sie heimisch wurde, aus dem nationalen Leben mit seinen Anschauungen und Sitten, Nahrung gesogen und sie in die von außen entlehnten Formen hinübergeleitet. Auf diesem Wege sind auch hier jene Mischungen entstanden, welche für uns, die wir mit dem lycischen Volksleben nicht vertraut sind wie mit dem griechischen, etwas so räthselhaftes haben.

Wie es nicht anders sein kann, stellen die verschiedenartigen Versuche einer im Auslande geübten Vasenfabrikation, welche die eingeführten griechischen Produkte gradezu nachzubilden suchen, die Eigenthümlichkeiten dieser und ihre Einheitlichkeit erst recht ins Licht. Lebendig und anschaulich kann der echt griechische Charakter derselben, und welch ein Stück griechischen Lebens wir in denselben besitzen, freilich erst werden, wenn man sich die Fülle der auf ihnen erhaltenen Darstellungen vergegenwärtigt und sieht, wie dieselben mit allen Fäden der griechischen Kunst und Cultur verwebt sind. Viele hundert der Sage entlehnte Vasengemälde geben uns eine Idee davon, welche unübersehbare Fülle von sinnreichen und schönen Motiven Kunst und Poesie aus dem Schatz derselben gewonnen und in immer neue Gestalten zu kleiden gewußt haben. Man kann es dahin gestellt sein lassen, wie weit die bildende Kunst unter dem Einfluß der dichtenden gestanden

oder selbständig aus dem Born der Volkssage geschöpft habe, wie weit der Vasenmaler die Erfindungen größerer Künstler nachgebildet und benutzt oder selbstthätig gearbeitet habe: die Thatsache, daß uns auf verhältnißmäßig untergeordneten Erzeugnissen des Kunsthandwerks eine künstlerische Durchbildung der Sage in solchem Umfang und in solcher Bedeutsamkeit als Gemeingut des griechischen Volks entgegentritt, bleibt in ihrem vollen Werth bestehen. Unschätzbar wird dieser reiche Vorrath mythischer Darstellungen besonders auch dadurch daß er uns gestattet in einer langen, zusammenhängenden Reihe die geschichtliche Entwickelung der künstlerischen Auffassung in zahlreichen interessanten Einzelnheiten zu verfolgen. Es hat ein eigenthümliches Interesse zu beobachten, wie zu verschiedenen Zeiten verschiedene Götter und Heroen, oder auch einzelne Momente der sie betreffenden Sagen mit Vorliebe behandelt werden oder in den Hintergrund treten. Auch hierin macht sich unverkennbar attischer Einfluß geltend. Sagen, die dort heimisch oder beliebt sind, nehmen einen auffallend großen Raum ein; eine nicht kleine Anzahl von Darstellungen macht auf lehrreiche Weise das auch durch die Litteratur bezeugte Streben der Athener anschaulich, in die großen nationalhellenischen Sagenkreise, denen Attika ursprünglich fremd geblieben war, durch mancherlei Motive attische Heroen einzureihen. Ist es genußreich den Spuren der allmählichen Umbildung der Sage durch epische, lyrische und dramatische Poesie auch in den Compositionen der Vasenbilder nachzugehen, so bieten dieselben auch für die Geschichte der Ausdrucksweise der bildenden Kunst, welche, so gut wie die Sprache in ihrem Wortschatz und dessen Verwendung, ihre gesetzmäßigen Wandlungen durchgemacht hat, belehrende Beispiele in größerer Menge und Mannichfaltigkeit, als irgend ein anderer Kunstzweig. Nicht minder anziehend und belehrend ist uns der Einblick, welchen sie uns in das wirkliche Leben thun lassen. Keine Seite des Lebensverkehrs geht leer aus, der Cultus wie die Beschäftigung des Tages, Ackerbau, Jagd, Handwerk, gymnische und musische Bildung, Krieg, Verkehr der Jünglinge und Mädchen, Hochzeit und Ehestand, Symposion und Komos, Spiel und Tanz, Tod und Bestattung — alles kommt zur Darstellung. Und zwar nicht dies und jenes in vereinzelten Andeutungen, sondern das gesammte Leben in seiner reichen Fülle, im Zusammenhang und, was auch

hier von besonderer Wichtigkeit ist, in seiner geschichtlichen Entwickelung. Wer bedenkt, wie trümmerhaft und zersplittert unsere Ueberlieferung vom Alterthum ist, wie selten uns ein Ganzes geboten wird, wie mühselig und doch wie unvollständig die Steinchen zusammengelesen werden müssen, um nur die Umrisse mancher Bilder wieder hervorzubringen, der wird den Gewinn ermessen, daß uns in den Vasenbildern Tausende von Zeugnissen erhalten sind, welche uns in ununterbrochener Folge durch drei bis vier Jahrhunderte die Anschauung gewähren, wie Sage und Sitte, im Geist und im Leben des Volks fortwährend neugeboren, auch in der Kunst immer neue Gestalt gewannen.

Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer.

Unter den Männern, welche in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts die Kunde des Alterthums zu erneuern eifrig beflissen waren, nimmt Cyriacus von Ancona eine eigenthümliche Stellung ein. Ein in jener Zeit ganz ungewöhnlicher Wandertrieb, hervorgegangen aus einer nach lebendiger Anschauung dürstenden Wißbegierde und begleitet von einer seltenen Vielseitigkeit philologischer Interessen, führte ihn immer wieder in alle durch classische Cultur bezeichneten Länder. Später ging es ihm, wie es so manchem ehrlichen Reisenden seit Herodot gegangen ist, er kam in den Ruf eines unzuverlässigen Fabelers und prahlhaften Aufschneiders, ja eines Fälschers und Betrügers; Gelehrte, welche die massenhaften Täuschungen des Erzbetrügers Pirro Ligorio gläubig hinnahmen, brachten Cyriacus ihrer Kritik zum Opfer. Bei seinen Zeitgenossen stand er in hohem Ansehen, Fürsten nahmen ihn mit Ehren auf, bedeutende Männer wie Niccolo Niccoli, Giordano Bruno, Carlo Marsuppini, Ambrogio Traversari, Flavio Biondo, Francesco Filelfo unterhielten mit ihm Verkehr und Briefwechsel und sprachen mit großer Auszeichnung von seinem unermüdlichen Eifer im Sammeln von Inschriften und Alterthümern, von seinen Kenntnissen, von seinen schriftstellerischen Leistungen in griechischer, lateinischer, italienischer Sprache, von seiner Fertigkeit im Zeichnen. Er selbst hat mit der überhomerischen Naivetät des Selbstlobes, welches jene Zeit charakterisirt, rühmende Zeugnisse angesehener Zeitgenossen in Prosa und Versen zusammengestellt.

Grenzboten 1867 III S. 1 ff.

Von diesen überschwänglichen Lobeserhebungen ist freilich ein gutes Theil abzuziehen, dagegen hat ebenso maßloser Tadel Einzelner auch nicht zu viel zu bedeuten. Poggio hatte Cyriacus früher als einen gelehrten, den besten Studien eifrig ergebenen Mann empfohlen. Als dieser später in einem Streit, den man heutzutage kaum begreift, der aber mit der leidenschaftlichsten Erbitterung geführt wurde, ob Cäsar oder Scipio größer sei, auf Guarinos Seite getreten war, hieß ihn Poggio einen anmaßenden, unwissenden, einfältigen Schwätzer, zudringlich wie eine Fliege, einen hungrigen Bettler, der nur von seinen Schulden lebe, einen zweibeinigen Esel, und wie die Ehrentitel weiter lauten, mit denen Poggio so freigebig war. Allerdings scheint Cyriacus von seinen weiten Reisen manches vom renommirenden Abenteurer mit heimgebracht zu haben, wie das ja den meisten, auch weniger gereisten Humanisten der Renaissance anklebte, doch verstand er auch Unwissenden mit gutem Humor zu imponiren. So antwortete er einem gutmüthigen Geistlichen, der ihn verwundert fragte, warum er sich denn so viel Mühe mit dem Abschreiben der Inschriften gebe, mit feierlichem Ernste, dadurch vermöge er Abgeschiedene wieder zum Leben zu erwecken, worauf dieser, der ihn für einen Zauberer hielt, sich entsetzt davon machte. Cyriacus hat das Mißgeschick betroffen, daß seine sorgfältigen Aufzeichnungen in Reiseberichten, Tagebüchern, ausgearbeiteten Darstellungen und Abbildungen zwar von den Nachfahren vielfach benutzt, aber nie eigentlich publicirt wurden und allmählich bis auf einzelne Bruchstücke verzettelt und verschollen sind, deren Sammlung und Herstellung von de Rossis Meisterhand zu erwarten ist. Zwar sind seine Kenntnisse vom Alterthum mangelhaft, dem Wust fabelhafter Ueberlieferungen, wie sie das Mittelalter hegte, gegenüber ist er befangen und wenig kritisch, aber wo er selbst sehen und erkunden konnte, war er ein aufmerksamer und genauer Beobachter und gewissenhafter Berichterstatter. Durch die epigraphische Kritik ist festgestellt, daß Cyriacus nicht nur einer der ersten, sondern auch ein sorgfältiger und zuverlässiger Sammler von Inschriften ist, und daß man, wo es gelingt bis zu ihm als Gewährsmann vorzudringen, auf sicherem Boden steht.

Kiriakus — so schreibt er selbst seinen Namen — de' Piz-

zicolle ist 1391 in Ancona geboren. Sein Vater Filippo, ein Kaufmann, scheint früh gestorben zu sein, die Mutter war dem unruhigen Geiste des Knaben nicht gewachsen. In seinem nennten Jahr ließ er nicht nach, bis er den Bruder derselben, Ciriaco Selvatico, auf einer Reise nach Venedig begleiten durfte, nach deren Verlauf ihm die Schule der Vaterstadt noch weniger als zuvor behagte. Im Jahre 1404 mußte ihn derselbe Oheim mit nach Neapel nehmen, was zu einem längeren Aufenthalt in Calabrien führte, auch kam er damals glücklich bis Rom. Nach der Rückkehr wurde er zu einem Kaufmann in die Lehre gethan, in welcher er contractlich sieben Jahre aushalten mußte. Hier nahm er sich zusammen und erwarb sich das Vertrauen seines Lehrherrn in dem Grade, daß dieser ihm während der letzten Jahre die Führung des Geschäfts fast ganz überließ. Allein sobald im Jahre 1412 seine Lehrzeit um war, benutzte er zunächst seine Freiheit, um in kaufmännischen Geschäften weite Reisen anzutreten, die ihn nach Aegypten, nach Rhodus und Cypern, von da nach Rom, nach Sicilien, wieder nach Aegypten und im folgenden Jahre nach Ancona zurückführten. Hier kam er noch rechtzeitig an, um sich an einem siegreichen Seegefecht gegen Galeazzo Malatesta zu betheiligen, das er auch in einem italienischen Gedicht besang. Er betrieb nämlich damals mit Leidenschaft das Studium wie die Uebung der italienischen Poesie, die er auch später nicht neben der lateinischen vernachlässigte; eins seiner italienischen Gedichte wurde nach damaliger Sitte von einem gelehrten Freunde, Lauro Querini, in einem lateinischen Commentar erläutert. Auch in seinen Reisebüchern finden sich noch italienische Gedichte, wie sie bei verschiedenen Anlässen entstanden; so läßt er sich beim Anblick Spartas von Calliope folgendes Sonett dictiren:

Alma città Laconica Spartana,
Gloria da Grecia, già del mondo exemplo,
D'arme e de castita gimnasio e templo
E d'ogni alma virtù specchio e fontana,

Se politia, costumi e legge humana
Con l'altre tuoi moral virtù contemplo,

Poi te remiro in Eurotia extemplo,
Exclamo al cuor dell' alma tua Diana:

Dove el tuo bon Licurgo, oue Dioscori
Divi gemelle Castore et Polluce,
Anaxandrida, Orthriada et Gilippo,

Euriste et Leonida, oue demori
Atride et Pausania, o chiaro duce
Lisandro, Aristo, Agesilao e Xanthippo?

[La casta dea] »non Roma, non Filippo,«
Dixe, »ma el secol vil vostro ad confino
La volta in Mysithra sul Constantino.«

Zeigt er sich hier als gelehrter Antiquar, so bietet er alle Kostbarkeit und Zierlichkeit in einem Sonett an die Stadt Florenz auf

Febo nel suo lion lucente et caldo,
Cristallo et alabastro trasparente,
Oriental zaffiro et perla candente,
Rubin, topazio et diamante saldo,

Fin oro intorno et lucido smeraldo,
Ebeno et ebor fin terso e lucente
Ostro, o qual alma nel ciel più splendente
Stella si vede mai per occhio baldo,

Forman d'un popol florente e sereno,
Che surge in Arno del sen tosco ovile
Salda colonna, spada, sesta e freno,

Qual poema latin, qual greco stile
Canterà mai del suo valor appieno,
Sel gioco el nostro honor sarebbe exile?

Daneben bewährte er sich aber auch als einen tüchtigen und praktischen Geschäftsmann; frühzeitig bekleidete er städtische Aem-

ter, die man ihm, so oft er nur zwischen seinen Reisen in der Vaterstadt verweilte, übertrug. Namentlich erwarb er sich die Gunst des Cardinallegaten Gabriel de' Condolmieri, und als dieser ausgedehnte Hafenbauten in Ancona ausführen ließ, war Cyriacus als Rechnungsführer sein eigentlicher Vertrauensmann. Bei einem zweiten Aufenthalt in Sicilien im Jahr 1417 regte sich in ihm zuerst das Interesse für die Ueberreste des Alterthums, und als er im folgenden Jahr von wiederholten Reisen nach Dalmatien und Constantinopel zu einem längeren Aufenthalt nach Ancona zurückkehrte, machte er sich mit allem Eifer an das Studium der griechischen und lateinischen Sprache. Ein Wanderlehrer, der damals in Ansehen stand, Thomas Seneca, nahm ihn anfangs in die Schule, zog aber bald fort, und Cyriacus konnte sich nachher nachrühmen lassen, daß er seine Kenntniß der alten Sprachen seinem eigenen Studium als Autodidakt zu danken habe. Wie lebhaft aber auch seine Liebe zum Alterthum jetzt war, zunächst konnte er seine andere Leidenschaft zu reisen nur befriedigen, wenn es in kaufmännischen Geschäften geschah. Nachdem er im Jahre 1424 den Cardinal Condolmieri in Rom besucht hatte, der ihm seinen weißen Zelter zur Verfügung stellte, um darauf die ewige Stadt zu durchstreifen, unternahm er 1426 in Geschäften des Venezianers Zach. Contarini eine Reise in den Orient. Während mehrerer Jahre besuchte er, theilweise mit längerem Aufenthalt, Constantinopel, einen großen Theil von Kleinasien und Syrien, Cypern, Rhodus und andere Inseln des ägäischen Meeres; jetzt schon mit dem ausgesprochenen Interesse des Antiquars, wenn er gleich dasselbe den Rücksichten für seine Thätigkeit als Handelsagent nachsetzen mußte. Verlockenden Aufforderungen zur Betheiligung an größeren Expeditionen nach Babylon und Persien widerstand er glücklich; aber als er die Nachricht erhielt, sein alter Gönner Condolmieri habe als Eugen der Vierte (1431—1447) den päpstlichen Stuhl bestiegen, glaubte er die Zeit gekommen, wo er mit dessen Unterstützung ganz seinen Studien und seiner Wanderlust leben könne, machte sich sobald er konnte frei und eilte nach Rom, wo er 1432 eintraf. Von da begab er sich im Einverständniß des Papstes zum Kaiser Sigismund nach Siena; von diesem gnädig aufgenommen kehrte er in seinem Gefolge nach Rom

zurück und führte ihn als Cicerone durch die Alterthümer der Stadt. Mit allem Nachdruck legte er beiden Oberherren der Christenheit die dringende Bitte ans Herz, der schmählichen Vernachlässigung der Ueberreste des Alterthums zu steuern und ihre Erforschung kräftig zu fördern; beide lobten seinen Eifer und billigten seine Pläne, daß sie aber wirklich etwas für ihre Ausführung gethan hätten, davon verlautet nichts. Indessen wußte er seinen Entschluß wissenschaftliche Reisen zu unternehmen, als deren einzigen Zweck er sich die Untersuchung alles dessen vorsetzte, was für die Erforschung des Alterthums von Wichtigkeit sein könnte, jetzt in der That auszuführen. Wie ihm das möglich wurde, welche Mittel er dafür aufzubieten hatte, das wissen wir leider ebenso wenig, als wir — was sehr zu bedauern ist — im Stande sind, ihn auf seinen Reisen im Einzelnen zu verfolgen. Zunächst wandte er 1433 seine Aufmerksamkeit Italien zu, bereiste von Rom aus zuerst Oberitalien bis Genua, kehrte dann nach Rom zurück und besuchte von da 1434 Neapel und Sicilien. Nach einem kurzen Aufenthalt in Ancona trat er dann 1435 seine erste wissenschaftliche Reise nach Griechenland an. Bis zum Jahr 1438 durchzog er das ganze Festland und die meisten Inseln des Archipelagus in mannichfachen Kreuz- und Querzügen, bald hier- bald dorthin zurückkehrend, wie das Interesse ihn zog oder die Gelegenheit ihn führte. Nach einem Abstecher nach Calabrien kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo wir ihn in einer angesehenen Magistratur finden. Aber nur auf kurze Zeit; im Jahre 1439 siedelte er nach Florenz über, welches damals die glänzende Metropole der classischen Studien und der Sitz des zur Vereinigung der morgen- und abendländischen Kirche berufenen Concils war. Hier im lebendigen Verkehr mit den bedeutendsten Humanisten, denen er bereitwillig nach allen Seiten von seinen Reisefrüchten mittheilte, und die ihn durch Ueberreichung eines Lorbeerkranzes mit obligaten Lobgedichten ehrten, machte er sich an die Ausarbeitung seiner Aufzeichnungen. Ein summarischer Reisebericht, an Eugen den Vierten gerichtet, wurde im Jahr 1441 abgeschlossen. Das Hauptwerk aber waren seine Commentarien in drei Büchern, in welchen die Inschriften, die Ansichten, Pläne, Abbildungen von Monumenten aller Art, die ihm auf seinen Reisen vorgekommen

waren, in geographischer Ordnung zusammengestellt und durch die Ergebnisse seiner Beobachtungen und antiquarischen Forschungen in Mittheilungen aus seinen Reisejournalen und Briefen an Freunde erläutert wurden. Allein diese Arbeit wurde ihm wieder nur eine Vorbereitung für neue Reisen, welche die ihm nun erst klar gewordenen Lücken seiner Forschungen durch erneute Anschauung ausfüllen sollten. Im Jahre 1442 bereiste er zunächst das alte Etrurien, ferner ganz Oberitalien und ging wieder über Ancona 1444 nach Griechenland und den Inseln, dehnte aber diesmal seine Reise weiter aus und besuchte Constantinopel, Kleinasien — 1447 war er in Ephesus —, Kreta. Wann er wieder nach Italien zurückkehrte, ist nicht bekannt, wie uns denn von jetzt an die Nachrichten über ihn im Stich lassen. Wir hören, daß er sich fortwährend mit Plänen zu immer weiteren Reisen trug, wir finden ihn im Jahre 1449 zu Ferrara, und erfahren, daß er in Cremona gestorben sei, aber weder das Jahr seines Todes, noch Näheres von den letzten Schicksalen seines vielbewegten Lebens ist bekannt.

Aus den verhältnißmäßig geringen Ueberbleibseln seiner mannichfachen Aufzeichnungen, soweit sie erhalten und zugänglich gemacht sind, läßt sich der Umfang seiner Thätigkeit und das Erträgniß seiner Entdeckungen und Untersuchungen zwar nicht mehr vollständig darlegen, aber noch gewähren sie doch ein Bild des Mannes in seinen Hauptzügen. Ueberall tritt eine schwärmerische Begeisterung für alles, was dem Alterthum irgendwie angehört hat, zu Tage; verleitet sie ihn gelegentlich zu Mißgriffen, wie sie in den Anfängen einer sich zur Methode und Kritik erst heranbildenden wissenschaftlichen Thätigkeit unvermeidlich sind, so gibt sie ihm dagegen auch den lebhaften Eifer und die zähe Ausdauer, welche auch um Kleines zu erreichen keine Mühe scheut. Sie ist verbunden mit dem specifischen Trieb und Instinkt des Reisens. Cyriacus war eine jener Naturen, die ihre Befriedigung in einer Weise der Forschung finden, welche die wissenschaftliche Aufgabe zu einer eminent persönlichen Leistung macht, welche die Schwierigkeiten und Mühseligkeiten derselben als einen neuen Reiz empfindet und nie um Mittel verlegen ist dahin zu gelangen, wo es etwas zu entdecken gibt. Als ihm einmal ein Reisender erzählt, daß er eine Inschrift an einem Orte, von dem er eben herkam,

übersehen habe, kehrt er auf der Stelle um, und reist mehrere Tagereisen zurück, um sein Gewissen zu beruhigen, daß er wissentlich nichts außer Acht gelassen habe. Seine Aufmerksamkeit ist fast gleichmäßig allen Spuren des Alterthums zugewandt. Er durchstöbert Bibliotheken und Archive und sucht griechische und lateinische Handschriften wo möglich zu erwerben, oder er schreibt sie ab, macht Auszüge, notirt sie sich wenigstens. Allerdings hat er nicht den Spürsinn und das Finderglück, auch nicht die philologische Bildung wie Poggio, es mochten ihm wohl auch die Mittel fehlen, um Handschriften zusammenzukaufen, wie Filelfo und Aurispa, so daß er an der Bereicherung der alten Litteratur keinen hervorragenden Antheil hat. Um so bedeutender, und in jener Zeit eine eigenthümliche Erscheinung, ist das lebhafte Interesse, welches er allem Monumentalen, allen unmittelbaren Zeugnissen des Alterthums zuwendet. Kleine Kunstwerke, Bronzen, Gemmen, Münzen kauft er an und theilt sie später mit Stolz seinen Freunden und Gönnern mit. Was er nicht mit fortbringen kann, wird beschrieben, gemessen, gezeichnet. Die cyklopischen Mauern erregten sein Erstaunen, er hat dieselben gezeichnet und nicht versäumt, die Maaße der einzelnen kolossalen Bausteine anzugeben. Mit der höchsten Bewunderung erfüllt ihn die Akropolis von Athen, namentlich der Parthenon mit seinen Bildwerken, die damals noch im Wesentlichen unversehrt waren; im Piräus sah er noch den Löwen, der jetzt in Venedig vor dem Arsenal steht. In Lebadea zeichnete er die Ueberbleibsel eines kolossalen, auch von Pausanias bewunderten Tempelbaues, die erst in neuester Zeit zum Bau einer Kirche verwendet sind. Wie vieles, seitdem verschwunden, war damals noch erhalten, was er beobachtete und in seinen Zeichnungen aufbewahrte; denn nach dem was bekannt ist zu schließen, wurden die Reste der Architektur und Sculptur in großer Ausdehnung von ihm gemessen und gezeichnet. Schwerlich hat er dabei die Sorgfalt und Genauigkeit angewendet, welche jetzt unerläßlich geworden ist, aber man sieht doch, daß er ganz richtig auffaßte, worauf es ankommt: er wollte nicht blos als Tourist flüchtige Reiseeindrücke geben, sondern zuverlässiges Material für die wissenschaftliche Forschung liefern. Namentlich ist sein Interesse den Inschriften zugewandt, welche er als ein wesentliches Mittel erkannt hatte „Abgeschiedene wieder ins Leben zu rufen"; was

ihm nur vorkommt schreibt er ab, und seine oft angefochtene Zuverlässigkeit hat sich glänzend bewährt. Wo seine Aufzeichnungen über bloße Abschriften und Notizen hinausgehen, spürt man auch den frischen Zug eines durch das Reisen befriedigten Wanderers; wo er erzählt, zieht er den Leser in das Ungemach seiner Abenteuer, wie in die Freuden seiner Entdeckungen lebendig mit hinein. Sein Stil ist keineswegs correct und von reinem Geschmack, er leidet namentlich an dem damals gewöhnlichen Gebrechen gehäufter Reminiscenzen, besonders poetischer Stellen der Classiker, oft sehr am unrechten Ort, aber man fühlt auch, daß ihm, wie den meisten Humanisten jener Zeit, das Lateinische ein bequemes Gewand ist. Wenn Carlo Marsuppini ihm als Dichter nachrühmt, Homer und Virgil haben ihm seine Hexameter dictirt und in seinen Distichen wehe der Geist des Callimachus, Calvus und Ovid, so wird das freilich nicht mehr bedeuten, als wenn er seine Prosa der des Cicero und Livius gleichstellt.

Eine bedenkliche Einwirkung des Enthusiasmus für das Alterthum theilte Cyriacus mit manchem der gleichzeitigen Humanisten. Es ist bekannt, wie diese sich von der geistigen und sittlichen Anschauungsweise der alten Völker auch in manchen nichts weniger als nachahmungswürdigen Richtungen beeinflussen ließen, und im Hochmuth auf ihre überlegene Bildung sich über wohlberechtigte Anforderungen der Sittlichkeit, Wahrhaftigkeit und Schicklichkeit wegsetzen zu dürfen glaubten. So wendeten sie nicht blos gegen die Unwissenheit und Sittenlosigkeit des Klerus die schärfsten Waffen ihrer Polemik, sondern verhielten sich auch der Kirche gegenüber lau und skeptisch, daß ihnen häufig der Vorwurf des Unglaubens, ja des Heidenthums gemacht wurde. Unverkennbar hatte auch die Vorliebe für alles, was aus dem Alterthum kam, die Gewöhnung an antike Ausdrucksweise, der intime Verkehr mit der heidnischen Mythologie in manchen eine wunderliche Verwirrung im Ausdruck ihres religiösen Gefühls hervorgebracht, die aber wohl sehr selten auf bewußte unchristliche oder antichristliche Gesinnung zurückzuführen war. Eine Ausnahme dieser Art war freilich der Grieche Georgios Gemistos, der sich selbst den Beinamen Plethon gab. Den größten Theil seines langen Lebens — er starb fast hundertjährig, wahrscheinlich 1452 — brachte er im Peloponnes zu und stand allgemein im Rufe, der

gelehrteste Kenner des griechischen Alterthums und der eleganteste Stilist zu sein, ein Ruf, welchen er durch mancherlei Schriften antiquarischer und politisch-theologischer Richtung rechtfertigte. Als eine Autorität ersten Ranges wurde er, wiewohl kein Geistlicher und als Freidenker bekannt, vom Kaiser Johannes Paläologus über die Vereinigung der römischen und griechischen Kirche zu Rathe gezogen und 1437 zum Concil nach Florenz abgeordnet. Er hatte sich immer gegen diese Vereinigung ausgesprochen und deshalb auf die Verhandlungen des Concils, obgleich er sich an den Arbeiten betheiligte, einen bestimmenden Einfluß weder gesucht noch geübt. Seine Aussichten gingen weiter, man hatte von ihm in Florenz die Aeußerung gehört, binnen kurzer Zeit werde weder vom Christenthum, noch Islam, noch Judenthum die Rede sein, eine neue, reinere Religion werde herrschen, die dem Heidenthum am nächsten verwandt sei. Tief eingreifende Bedeutung gewann sein Aufenthalt in Florenz dadurch, daß seine Begeisterung für Plato und platonische Philosophie, die er wie ein Evangelium verkündigte, in geistreichen Florentinern zündete und ein neues, mächtig wirkendes Ferment in den Bildungsproceß des Abendlandes warf. Die nächste Folge seines Auftretens war einerseits der mit der heftigsten Leidenschaft zunächst von den Griechen geführte Streit um die Autorität des Plato und Aristoteles, anderseits die Stiftung der platonischen Akademie, zu deren Propheten Cosmus von Medici den jungen Marsiglio Ficino (1433—1493) förmlich heranziehen ließ. Diese rief zwar eine mystische Dämmerung hervor, in deren Halbtraum geistreiche Männer schwelgen konnten, die es auch nicht für Raub an ihrer Kirche achteten, vor ihrem Heiligen Plato eine ewige Lampe anzuzünden und das Rauchfaß zu schwingen; aber die geistige Kraft des großen Philosophen, einmal zur Geltung gebracht, drang durch allen Nebel hindurch, wie sie heute noch belebend wirkt. Plethon, der nach dem Concil wieder nach Sparta zurückkehrte, trat nicht mehr an die Oeffentlichkeit, allein bei seinem Tode fand sich ein ausgearbeitetes Werk vor, das die von ihm beabsichtigte und offenbar für ausführbar gehaltene Reformation darlegte und begründete. Es wurde seinem erbitterten aristotelischen Gegner, dem damaligen Patriarchen Gennadios ausgeliefert, der es vernichtete und mit dem Bann belegte. Allein es

müssen doch wenigstens theilweise Abschriften existirt haben, und die Bruchstücke, welche davon bekannt geworden sind, geben mehr als hinreichenden Aufschluß über die Phantasmen des bethörten Mannes. An das Studium Platos und dessen, was ihm als platonische Philosophie galt, d. h. was durch Neupythagoreer, Neuplatoniker und andere wundersame philosophische und theologische Secten daraus verspeculirt war, hatte er seine ganze geistige Kraft gesetzt. Für das Gebräu, welches in diesem Mischkessel theologische Grübelei und philosophischer Mysticismus gemengt haben, sind wenige Köpfe stark genug gewesen: den des Plethon hatte es völlig umnebelt. Nach dem Muster Platos hatte er in einem ausführlichen Werk über die Gesetzgebung einen vollständigen Organismus des Staats- und Familienlebens construirt, welcher auf ein religiöses System begründet war. Im Anschluß an die Dämonenlehre der Platoniker entwickelt er eine lange Kette göttlicher Wesen verschiedener Grade, welche mit den bekannten heidnischen Namen von Zeus bis Hekate auftreten, aber freilich als Repräsentanten seltsamer allegorisch-mystischer Vorstellungen. Für alle diese Gottheiten wird ein nach einem detaillirten Ritual bestimmter Cultus festgesetzt, und das Ganze schließt mit einer Sammlung von prosaischen Gebeten und hexametrischen Hymnen an alle einzelnen Gottheiten in ganz heidnischer Färbung — ein merkwürdiges Beispiel von Verirrung des Geistes und des Geschmacks.

In den Verdacht heidnischen Glaubens und heidnischen Cultus gerieth bekanntlich auch Pomponius Lätus (gest. 1497) und seine römische Akademie, der die Mitglieder mit den übelsten Folgen bedrohte, weil Paul der Zweite, übrigens selbst ein Verehrer antiker Kunst, ein gefährliches politisches Complot ihrer Mitglieder entdeckt zu haben glaubte. Indessen ergab die streng geführte Untersuchung, welche auch die Folter nicht sparte, nach keinerlei Seite bestimmte Indicien, und die Akademie bestand auch fernerhin fort. Pomponius Lätus, der berühmteste Grammatiker und einflußreichste Lehrer seiner Zeit, ein Mann von untadeligem Lebenswandel, der um sich alle versammelte, welche für classische Studien Sinn hatten, war ein solcher Verehrer des römischen Alterthums, daß alles Gegenwärtige ihm als nichtig erschien und er um sich nur classische Formen duldete. Seinen Garten baute

er streng nach den Vorschriften Varros und Columellas, bei Festen, wie am Gründungstage Roms, wurden Stücke des Plautus und Terenz aufgeführt, die Mahlzeiten wurden nach antiker Weise gefeiert. Alle Mitglieder der Akademie mußten sich einen volltönenden classischen Namen beilegen, was ihnen schon als heidnisches Verläugnen ihres Namesheiligen vorgeworfen wurde, ja man wollte wissen, daß sie auch sonst heidnische Götter zu Schutzheiligen hätten und bei diesen schwüren. Das konnte leicht sein, denn die mythologische Nomenclatur war in der Litteratur gäng und gebe und mußte solchen Classikern immer auf der Zunge liegen. Seltsam genug haben die Katakomben verrathen, daß die Akademie auch ihre sacrale Organisation hatte. Diese Gesellschaft von Alterthumsforschern oder Alterthumsfreunden, wie sie sich nennen, besuchte im antiquarischen Interesse die Katakomben und verewigte dort, auch darin dem Beispiel ihrer classischen Vorfahren getreu, durch Mauerinschriften ihre Besuche. Da liest man denn, daß die bekannten Akademiker dort gewesen sind 1475 XV KAL. FEBR. unter der Regierung des Pontifex Maximus der Akademie Pomponius Lätus, deren Priester (sacerdos) der angesehene Antiquar Octavius Panthagathus war. Nun begreift man, daß Platina, auch ein bekanntes Mitglied der Akademie, darauf inquirirt wurde, ob er nicht zum Pontifex Maximus designirt worden sei. Paul der Zweite hatte das vom Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl verstanden, falls die Verschwörung geglückt wäre, während es sich offenbar auf die gewiß harmlose, nach classischem Muster gebildete Hierarchie der Akademie bezog. Hatte doch Valentin Trotzendorf (1546) seine Schule in Goldberg nach dem Muster der römischen Republik organisirt, mit einem Senat, Consul, Quästoren, Censoren, Tribunen, welche die Schüler aus ihrer Mitte wählten, denen er als Dictator vorstand.

Von einem gewissen Spiele mit heidnischen Vorstellungen hat sich auch Cyriacus nicht frei gehalten. Eine ganz besondere Vorliebe hat er für Mercurius, von dem er nur mit salbungsvoller Verehrung spricht; in jenem Streit mit Poggio behauptete er, im Traum sei ihm Mercur erschienen, von Jupiter zur Belehrung gesandt, wofür ihn Poggio, wie billig, verhöhnte; der Tag des Mercur (Mittwoch) gilt ihm besonders glückbringend und heilig. Ja, daß er den Mercur als eine Art von Schutz-

heiligen betrachtete, bezeugt ein seltsames Gebet, das er bei der Abfahrt von der Insel Delos in sein Tagebuch schreibt.

„Glück und Heil! Hehrer Mercurius, Vater aller Künste des Geistes und Talentes, wie auch der Wohlredenheit, bester Führer auf Weg und Steg, der du mit deinem heiligen Geist schon lange mir Herz und Sinn gekräftigt, und diese meine glückliche Reise in alle Wege durch Latium, Illyrien, Griechenland, Asien und Aegypten beschützt und begünstigt hast, komm auch jetzt, gepriesener Schutzgeist, meinem Kopf und Talent, wie auch meiner Wohlredenheit kräftig zu Hülfe. Geleite auch heute an diesem glücklichen, für Cyriacus fröhlichen Tage, ihn von der einst heiligen Delos, der Geburtsstätte des Phöbus, zu der in Sicht liegenden Insel Mykonos und Tenos mit dem edlen Herrn Francesco Nanni, venetianischen Gouverneur der Cykladen, der ihn ehrenvoll auf seinem vierzehnrudrigen Admiralschiff unter dem Geleite der Nymphen und Nereiden über die hohe See führt, und laß auch ferner meine Reise unter deinem Schutz, Schirm und Beistand sicher, glücklich und erfolgreich von Statten gehen."

Diese Verehrung für Mercurius hat aber für uns noch ein eigenthümliches Interesse bekommen. Cyriacus hatte in Griechenland eine bildliche Darstellung des Mercurius gefunden, welche auf ihn einen besonderen Eindruck machte, und in der er das rechte Bild seines Schutzgottes zu erkennen glaubte. In Florenz theilte er Abbildungen desselben von seiner Hand gefertigt den Freunden mit, welche in lateinischen Gedichten den kunstgeübten Gelehrten höchlich priesen. Durch Cyriacus Kunst, den man einem Timanthes, Parrhasius, Apelles an die Seite zu stellen kein Bedenken trug, schien der Gott zu leben und sich zu bewegen, ja man gab, mit unverkennbarer Anspielung auf Cyriacus Schwärmerei, zu verstehen, er sei wohl selbst als ein zweiter Mercur auf die Erde gekommen. Wieweit Cyriacus Leistungen auf künstlerisches Verdienst Anspruch hatten, läßt sich danach natürlich durchaus nicht entscheiden; ein bis auf einen gewissen Grad fertiger Zeichner muß er gewesen sein, denn sein Tagebuch war mit Zeichnungen und Skizzen nach Monumenten aller Art angefüllt. Leider sind diese fast spurlos verschollen, denn wenn man auch gelegentlich Inschriften und Reisenotizen copirte, so ließ man die Abbildungen als unbequeme Zugabe bei Seite. Ein paar Blätter mit

flüchtigen Skizzen griechischer Monumente in dem auf der Barberinischen Bibliothek in Rom aufbewahrten, im J. 1465 angefangenen Zeichnenbuch des Architekten Giuliano di Francesco Giamberti, gen. San Gallo, des Vaters und Großvaters berühmter Architekten, welche dieser nach Cyriacus copirt hatte, waren bis vor Kurzem die einzigen Ueberreste seiner Kunstfertigkeit; da fand de Rossi in einer Handschrift der Münchner Bibliothek eine Abschrift eines kleinen Theils von Cyriacus Reisebuch, in welcher auch die Zeichnungen nachgebildet sind.

Hartman Schedel (1440—1514), ein geborner Nürnberger, studirte, nachdem er in Leipzig Magister der freien Künste geworden war, drei Jahre Medicin in Padua, wo er auch 1466 die Doctorwürde erwarb. Daneben befliß er sich mit größtem Eifer der Alterthumsstudien und schrieb sich emsig ab, was ihm in dieser Beziehung Interessantes vorkam. Auch in seiner Vaterstadt, wo er als geachteter Arzt prakticirte, blieb er diesen historisch-antiquarischen Studien getreu, von denen seine mehrmals gedruckte Chronik in lateinischer und deutscher Sprache Zeugniß ablegt. Auf Grund seiner in Padua angelegten Collectaneen hatte er auch ein großes Werk zusammengeschrieben, welches aus Handschriften und Büchern, wie nach eigener Erkundung die Merkwürdigkeiten Italiens, besonders Roms und Paduas, mit besonderer Berücksichtigung der Epitaphien (Inschriften) zusammenstellte, „damit die Nachkommen Denkmäler erhalten, welche ihr Gemüth ergötzen und sie zu mehrerer Vervollkommnung anreizen können." Daran schloß sich eine ähnliche Sammlung von Alterthümern und Epigrammen zum Preise Deutschlands an. Wiewohl das Werk 1505 abgeschlossen war, fügte Schedel auch später noch Nachträge hinzu, wie ihm denn sein Freund Wilibald Pirkhamer noch 1512 von Trier Notizen und Abschriften, auch eine Abbildung des Monuments in Igel, mitbrachte. Schedel war nun in Padua ein Bruchstück von Cyriacus griechischem Reisetagebuch, das sich auf die Cycladen und Athen bezog, in die Hände gefallen, von dem er mit den Notizen und Inschriften auch die Zeichnungen copirte. Von dem Charakter derselben geben diese Copien nun zwar keine Vorstellung, denn er hatte dieselben nicht, wie man es jetzt machen würde, durchgezeichnet, sondern so gut er es eben vermochte, nachgezeichnet. Schedel war ein sehr ungeschickter Zeich-

Taf. VII.



1

ΕΡΜΗϹ

ΜΑΙΟΥΠΑΙϹ ΔΙΟϹΥΙΟϹ

ΤΡΙϹΜΕΓΙϹΤΟϹ ΕΡΙΟΥΝΙΟϹ

ϹΩΚΟϹ ϹΤΙΛΒΟϹ

ΔΙΛΚΤΟΡ ΝΟΜΙΟϹ

ΑΡΓΙΦΟΝΤΗϹ ΧΡΥϹΟΡΑΠΙϹ

ΚΙΡΙΖΘΕΩΝ ΑΓΓΕΛΟϹΘΕΩΝ

ΠΥΧΟΠΟΜΠΟϹ ΜΑΝΤΙϹ

ΕΥΟΔΙΟϹ ΗΓΕΜΟΝΙΟϹ

ΚΕΡΔΩΟϹ ΚΛΕΠΤΙϹ

ΕΜΠΟΛΑΙΟϹ ΑΓΟΡΑΙΟϹ

2

ner und was er konnte, war von seiner Nürnberger Schule völlig beeinflußt. Man kann daher wohl den Gegenstand seiner Zeichnungen erkennen und, wo die Originale oder spätere Abbildungen vorhanden sind, dieselben identificiren, wie z. B. die Centaurenkämpfe vom Theseum in Athen, aber von antikem Charakter kann nirgend die Rede sein und wo es irgend angeht, sind die Darstellungen förmlich vernürnbergert. Von besonders komischer Wirkung ist die Darstellung oder vielmehr Travestie des berühmten großen, noch heute weder befriedigend publicirten noch erklärten Felsenreliefs auf Paros. Aus der thronenden, von Nymphen und anderen Figuren umgebenen Göttermutter ist ein bärtiger Mann auf dem Krankenlager geworden, von seiner Familie umringt, von der einige Mitglieder eine teufelsartige Gestalt von ihm entfernen. Aehnliche Teufel erscheinen in der oberen Reihe statt Pan und des Achelouskopfes; seitwärts hält ein junger Mann von der Höhe des Abhanges eine Anrede an die unten versammelte andächtige Gemeinde. Ungeachtet dieser Entstellung zu einem nürnberger Familienbilde erkennt man fast alle einzelnen Gestalten in den späteren Abbildungen wieder, und daß für diese Auffassung des Reliefs nicht sowohl Cyriacus als Schedel verantwortlich ist, beweist auch das Nürnberger Costum der Figuren.

Unter den Schedelschen Zeichnungen findet sich nun auch eine Abbildung jenes Mercurius, welcher bei Cyriacus eine so große Rolle spielt (Taf. VII, 1). Trotz aller Entstellungen bedarf es für den Kundigen nicht der Unterschrift: Hermes, Mercurius, um das Bild eines spitzbärtigen Mercur mit Flügelhut, Flügelschuhen und Schlangenstab, in schreitender Stellung zu erkennen, wie ihn die archaische Kunst zu bilden pflegt, deren eigenthümliche Faltenmotive auch in der ganz mißverstandenen Gewandung noch hervortreten. Immer bleibt es merkwürdig, daß grade ein Werk der älteren griechischen Kunst, die nicht durch Formschönheit einen bestechenden Eindruck machen kann, auf Cyriacus eine so tiefe Wirkung hatte.

Als Springer Schedels Zeichnung sah, erkannte er darin sofort das Vorbild einer interessanten, in Wien befindlichen Handzeichnung Albrecht Dürers (Taf. VII, 2). Dieser hat sich durch eine wunderliche Allegorie Lucians angezogen gefühlt, die ihm wohl durch Pirkhamer, einen großen Verehrer Lucians, den er auch übersetzt

hat, bekannt geworden sein mochte. Lucian erzählt in einem seiner sophistischen Vorträge, daß er bei den Celten ein Bild gesehen habe, welches Herkules mit seinen gewöhnlichen Attributen, aber als kahlköpfigen Greis darstellte, wie er an einer goldenen an seiner Zunge befestigten Kette eine Schaar von Menschen, denen die Kette um die Ohren geschlungen war, nach sich zog. Auf Befragen sei ihm dann berichtet worden, dieser Herkules sei eigentlich der Gott, welchen die Griechen Hermes (die Römer Mercurius) benennten, und bedeute die Rede, welche, vom Munde ausgehend und in die Ohren eindringend, die Menschen wie mit goldenen Ketten fessele und unwiderstehlich nach sich ziehe. Als Albrecht Dürer den Gedanken faßte, das Bild des Lucian zu reproduciren [1], sah er ganz richtig ein, daß er, um verständlich zu sein, den angeblichen celtischen Herkules beseitigen und sich an den als Gott der Rede bekannten Mercur halten müsse. Diesen stellte er also durch die Luft schreitend dar, wie er mit der an seiner Zunge befestigten Kette vier Menschen, ein junges Weib, einen Ritter, einen Geistlichen und einen Bürger, an den Ohren von der Erde fort sich nachzieht. In der Ecke des Blattes ist mit zierlichen griechischen Uncialen, wenn auch nicht ganz correct, eine Reihe griechischer Beiworte des Mercur angeschrieben, die sich ziemlich ebenso bei dem im Jahre 1505 zuerst gedruckten mythologischen Tractat des Cornutus finden. Dieser Mercur nun ist die von Meisterhand gezeichnete, aber in allen aus Mißverständniß des antiken Originals hervorgegangenen Einzelnheiten unangetastet gebliebene Abbildung Schedels; nur die Veränderung hat Dürer der Composition wegen machen müssen, daß der Gott das Gesicht rückwärts den von ihm mit Fortgezogenen zuwendet, was übrigens auf die ganze Gestalt sonst gar keinen Einfluß geübt hat. Ohne alle Frage hat Dürer Schedels Zeichnungen gekannt. Auch hier tritt uns die merkwürdige Erscheinung entgegen, daß selbst ein so entstelltes Denkmal der älteren griechischen Kunst, in jener Zeit ein in jeder Hinsicht befremdliches Monument, auf den großen Maler einen

1 Auch Rafael hat eine Zeichnung nach Lucians Schrift entworfen. In einem Rund mit der Unterschrift Eloquentia sitzt Herkules in der Mitte, auf jeder Seite ist eine an ihn angekettete Gruppe.



3

PISCE SVPER CVRVO VECTVS CANTABAT ARION

4



1

so entschiedenen Eindruck macht, daß er, um ein antikes Bild zu reproduciren, dieses zum Modell nimmt.

Der Einfluß der Schedelschen Collectaneen auf Dürer läßt sich noch weiter constatiren. Unter Zeichnungen athenischer Sculpturen findet sich die Darstellung eines Delphins (Taf. VIII, 1), der einen auf seinem Rücken lang hingestreckten Knaben durch die Wellen trägt mit der Ueberschrift

Pisce super curvo vectus cantabat Orion
Singend ward durch die Fluth vom Delphin getragen Arion.

Der Schreibfehler Orion statt Arion beweist, daß der Copist die Meinung des Cyriacus nicht verstanden hatte. Alte Münzen zeigen eine ganz ähnliche Gruppe, welche den auf dem Isthmus göttlich verehrten Palämon vorstellt (Taf. VIII, 3); solche konnte Cyriacus gesehen haben, aber die Größe der Zeichnung und der Umstand, daß sie sich unter athenischen Sculpturen findet, legt eine andere Vermuthung nahe. Der Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates stellt bekanntlich die Bändigung der Tyrrhener durch die Satyrn und ihre Verwandlung in Delphine vor; in einigen Figuren ist diese Verwandlung durch Verschmelzung der menschlichen mit der Fischgestalt in der glücklichsten Weise ausgedrückt (Taf. VIII, 2). Aber es wäre sehr denkbar, daß Cyriacus, der das kleine, ziemlich angegriffene Relief von unten sah, wenn er den Gegenstand nicht erkannte, die befremdliche Gestalt für einen auf dem Delphin ausgestreckten Menschen hielt, für Arion erklärte und danach seine Zeichnung einrichtete. Dürer ward hier durch das künstlerische Motiv angezogen; in einer ebenfalls in Wien aufbewahrten überaus schönen Handzeichnung (Taf. VIII, 4) hat er zwar die Grundmotive der Composition sichtlich von Schedels Zeichnung entlehnt, aber beide Gestalten völlig umgebildet und zu einem neuen, reizenden Ganzen verschmolzen. Daß er den Sinn recht gefaßt hatte, beweist nicht allein der in correcter Fassung übergeschriebene Vers, sondern daß sein Arion ein reifer Jüngling ist, der in der Linken die Leier hält.

Auch die Tradition der Wissenschaft und Kunst geht oft seltsame Wege. Die Zeichnungen, welche von Cyriacus heimge-

bracht in Italien wirkungslos verschollen waren, haben durch entstellte Copien in die Seele des deutschen Künstlers den Strahl der alten Kunst geworfen, der ihn zu schöpferischer Nachbildung anregte.

Goethes
Iphigenia auf Tauris
und die antike Tragödie.

Im Februar 1779 entschloß sich Goethe für eine Aufführung auf dem fürstlichen Liebhabertheater Iphigenia, die ihn gewiß innerlich schon länger beschäftigt hatte, auszuarbeiten und niederzuschreiben. Er war, durch mancherlei Geschäfte gestört, „nur den einen Fuß im Steigriemen des Dichterhippogryphs"[1], noch nicht weit vorgerückt, als er Anfang März eine Rundreise zur Rekrutenaushebung antreten mußte, auf welche er für die Mußestunden seine dichterische Arbeit mitnahm. Ein paar schöne Tage „in dem ruhigen und überlieblichen Dornburger Schlößchen" förderten ihn darin, sonst „wäre das Ei, halb angebrütet, verfault"[2]; auch in Apolda und Buttstedt konnte der „vielgeschundene ambulirende Poet", wenn er die jungen Burschen „nach der Physiognomik des rheinischen Strichmaßes classificirt hatte, in seine alte Burg der Poesie steigen und an seinem Töchterchen kochen"[3]. Am 15. März schickte er Knebel von Weimar aus die drei ersten Akte[4], am 19. März schrieb er auf dem Schwalbenstein bei Ilmenau »sereno die, quieta mente« an einem Tage den vierten Akt der Iphigenie nieder[5]; am 28. März war das Ganze vollendet, wurde am folgenden Tage den fürstlichen Herrschaften vorgelesen, und am Osterdienstag (6. April)

1 Br. an Frau v. Stein I S. 213.
2 Briefw. zw. Goethe u. Knebel I S. 13.
3 Briefw. zw. Carl August u. Goethe I S. 11.
4 Briefw. zw. Goethe u. Knebel I S. 12.
5 Riemer Mitth. II S. 83.

Umgearbeitet nach einem in Greifswald 1843 gehaltenen Vortrag (gedruckt Greifswald 1843).

fand die erste Aufführung Statt, bei welcher Corona Schröter die Iphigenia, Goethe den Orest, Prinz Constantin Pylades, Knebel Thoas, Oberconsistorialsecretair Seidler Arkas gaben. Am 12. April fand eine Wiederholung Statt, sowie in Mercks Gegenwart am 12. Juli in Ettersburg, wobei Carl August die Rolle des Pylades übernahm; auch im April 1780[1] und am Geburtstag der Herzogin Louise (30. Jan.) 1781[2] wurde Iphigenie von Neuem aufgeführt. Der Eindruck war der günstigste, Goethe freute sich, daß die Wirkung „eine gar gute, besonders auf reine Menschen" gewesen sei[3]. Auch auswärts verbreitete sich ihr Ruf, Freunde wünschten sie in Abschrift zu lesen, Dalberg verlangte sie zur Aufführung für Mannheim[4]. Allein Goethe, der schon beim Niederschreiben das Stück nur für eine Skizze erklärte, dem erst die Farben aufgelegt werden müßten[5], fand es auch nachher „viel zu nachlässig geschrieben, als daß es sich sobald in die freiere Welt wagen könnte". Der rhythmische Gang der Prosa, in welcher es geschrieben war[6], brachte ihn schon jetzt auf den Gedanken, daß die metrische Form für dieses Drama die angemessene sei; er machte einen Versuch seine Prosa in Verse zu „übersetzen"[7], der aber bald liegen blieb. Im November 1781 war dann eine Umarbeitung zu Stande gekommen, zwar „den Umständen nach nur flüchtig"[8], doch theilte er sie in dieser Gestalt den Freunden mit, „nicht als Werk oder Erfüllung jener alten Hoffnungen werth", wie er an Jacobi schrieb, „sondern daß sich mein Geist mit dem deinigen unterhalte, wie mir das Stück mitten unter kümmerlichen Zerstreuungen vier Wochen

1 Br. an Frau v. Stein I S. 293 ff.

2 Br. an Frau v. Stein II S. 18. Briefw. zw. Carl August und Goethe I S. 14.

3 Riemer Mitth. II S. 83 f.

4 Düntzer Goethes Iphigenia S. 145.

5 Br. an Frau v. Stein I S. 216.

6 Schiller, dem Corona Schröter die Iphigenia nach dem ersten Manuscript, wie es in Weimar gespielt wurde, vorlas, schrieb an Körner (I S. 194) „Es ist eigentlich auch in Jamben, aber mit Einmischung prosaischer Stellen, so daß es für eine poetische Prosa gilt."

7 Br. an Frau v. Stein II S. 64.

8 Br. an Lavater S. 139.

eine stille Unterhaltung mit höheren Wesen war" [1]. Er war wieder zur Prosa zurückgekehrt, deren rhythmischer Eindruck so nachdrücklich war, daß Wieland Iphigenie als eine noch ungedruckte Tragödie in Jamben, „ebenso ganz im Geiste des Sophokles als sein Götz im Geiste Shakespears geschrieben", bezeichnete [2]. Als Goethe im Sommer 1786 beschloß Iphigenie in seine gesammelten Schriften aufzunehmen, ließ er sich durch Wielands und Herders Zureden bestimmen, sie zu reiner metrischer Form durchzubilden, und nahm sie zu diesem Zweck mit nach Karlsbad. „Gestern Abend ward Iphigenie gelesen" schreibt er (23. Aug.) an Frau v. Stein „und gut sentirt. Dem Herzog wards wunderlich dabei zu Muthe. Jetzt da sie in Verse geschnitten ist, macht sie mir neue Freude, man sieht auch eher, was noch Verbesserung bedarf. Ich arbeite daran und denke morgen fertig zu werden" [3]. Aber so leicht sollte ihm die Vollendung nicht werden; er nahm sie mit über die Alpen, erst unter dem glücklichen Himmel Italiens, „wo man den ganzen Tag nicht an seinen Körper denkt, sondern wo es einem gleich wohl ist" reifte sie zur schönen Form. „Ich bin fleißig und arbeite die Iphigenie durch" schrieb er dem Herzog im ersten Brief nach seiner Flucht. „Sie quillt auf, das stockende Silbenmaaß wird in fortgehende Harmonie verwandelt. Herder hat mir dazu mit wunderbarer Geduld die Ohren geräumt. Ich hoffe glücklich zu sein" [4]. Es war nun auf der Reise seine tägliche Arbeit, die ihm „unter dem fremden Volk, unter den neuen Gegenständen ein gewisses Eigenthümliches und ein Rückgefühl ins Vaterland" gab. Jede Station, Torbole, Verona, Vicenza, Padua, Venedig ist durch regelmäßiges Fortschreiten derselben bezeichnet; von da an stockt sie, unterwegs beschäftigt ihn innerlich der Plan zu einer Iphigenie in Delphi, mit einer Wiedererkennung, „dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein" [5]. In Rom aber machte er sich wieder mit Ernst an die Arbeit, die er nun nicht wieder

1 Br. an Jacobi S. 62.
2 Teutsch. Mercur 1784. I S. 241. Wieland Werke XLIV S. 166.
3 Br. an Frau v. Stein III S. 287.
4 Briefw. zw. Carl Aug. u. Goethe I S. 58.
5 Goethe Werke XXVII S. 169 f.

aus den Händen ließ, bis sie fertig vor ihm lag. „Was mich noch so sehr an ihm freut", schreibt Tischbein an Lavater „ist sein einfaches Leben. Er begehrte von mir ein kleines Stübchen, wo er schlafen und ungehindert arbeiten könnte, und ein einfaches Essen, das ich ihm dann leicht verschaffen konnte, weil er mit so wenigem begnügt ist. Da sitzt er nun jetzt und arbeitet des Morgens an seiner Iphigenia fertig zu machen bis um neun Uhr. Dann geht er aus und sieht die großen hiesigen Kunstwerke"[1]. Gewissermaßen Illustration dieses Briefes ist eine Skizze Tischbeins, welche Goethe im leichtesten Hauscostum aus dem Fenster sehend, von hinten und doch vollkommen kenntlich darstellt. Das große Oelgemälde, auf welchem Tischbein Goethe im weißen Mantel auf einem umgestürzten Obelisken ruhend in der Campagne vorstellte[2] — jetzt im Rothschildschen Besitz —, weist auf die Iphigenie hin; neben ihm ist ein Relief sichtbar, Orestes und Pylades als Gefangene vor Iphigenie geführt, nach einem antiken Sarkophag[3]. Goethe selbst beschreibt, in welcher Weise die Umarbeitung von Statten ging. „Abends beim Schlafengehen bereitete ich mich aufs morgende Pensum, welches denn sogleich beim Erwachen angegriffen wurde. Mein Verfahren dabei war ganz einfach: ich schrieb das Stück ruhig ab und ließ es Zeile vor Zeile, Periode vor Periode, regelmäßig erklingen. Was daraus geworden ist, werdet ihr beurtheilen. Ich habe dabei mehr gelernt als gethan"[4]. Eine große Hülfe fand er dabei im Verkehr mit Moritz, dem er während eines längeren Krankenlagers mit treuer Pflege zur Seite stand; in seinen Ansichten über die deutsche Prosodie fand er die bisher immer vermißten sicheren Anweisungen für den Versbau, ohne welche er kaum glaubte zum Ziel gelangen zu können[5]. Er

1 U. Hegner Beitr. zur näh. Kenntn. Lavaters S. 201.

2 Goethe Werke XXVII S. 247 f. 282.

3 Lips hat als Vignetten zu der Göschenschen Ausgabe die Reliefs eines anderen Sarkophags, den Muttermord des Orestes und seine Flucht vor den Furien aus Delphi gestochen. Auf seinem Titelkupfer ist die Gestalt der Iphigenie der Iphigenie in Aulis auf dem schönen Altar in Florenz, Orest und Pylades der Gruppe von Ildefonso nachgebildet, von der auch das Bild der Diana entlehnt ist.

4 Goethe Werke XXVII S. 252.

5 Goethe Werke XXVII S. 254 f.

fühlte sich nicht wenig erleichtert, als diese Arbeit, die ihn „ein völliges Vierteljahr unterhalten und aufgehalten, beschäftigt und gequält" hatte, beendigt war. Zwar entdeckte er beim Vorlesen noch manche Stelle, die „ihm gelenker vom Munde ging, als sie auf dem Papier stand", aber er hatte sich stumpf gearbeitet und gab es Herder anheim, ob er noch ein paar Federzüge hineinthun wolle. Und so sandte er sein „Schmerzenskind" den Freunden in die Heimath zu: „Freilich steht nicht auf dem Papier was ich gesollt, wohl kann man errathen, was ich gewollt habe[1].

Die jungen Künstler, welchen Goethe seine Iphigenie vorlas, „an jene früheren, heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, erwarteten etwas Berlichingisches und konnten sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden; doch verfehlten die edlen und reinen Stellen nicht ihre Wirkung"[2]. Aber auch in Weimar machte sie nicht den Eindruck, den er gehofft hatte, die Aeußerungen von daher müssen nicht sehr befriedigt gelautet haben, denn er schrieb „Ich merke wohl, daß es meiner Iphigenia wunderlich ergangen ist, man war die erste Form so gewohnt, man kannte die Ausdrücke, die man sich bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte; nun klingt das alles anders und ich sehe wohl, daß mir niemand für die unendlichen Bemühungen dankt"[3]. So trat auch für ihn selbst die Iphigenia zurück. Als Jacobi, der die Abschrift der prosaischen Bearbeitung mit thränenreicher Begeisterung aufgenommen hatte[4], Goethe in Pempelfort im Nov. 1792 Iphigenia zur abendlichen Vorlesung in die Hand gab, wollte ihm das gar nicht munden: „dem zarten Sinne fühlt ich mich entfremdet, auch von andern vorgetragen war mir ein solcher Anklang lästig"[5]. Einige Jahre später schrieb ihm Schiller, als beide gemeinsam das Wesen des Epos und des Drama untersuchten „Ihre Iphigenia schlägt offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält. Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal

1 Goethe Werke XXVII S. 251.
2 Goethe Werke XXVII S. 255.
3 Goethe Werke XXVIII S. 55.
4 Br. an Jacobi S. 63.
5 Goethe Werke XXX S. 195 f.

zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht"[1]. Aber Goethe ging darauf nicht ein.

Nachdem Iphigenia in Wien am 7. Januar 1800 bei einem glänzenden Hoffest gegeben worden war, bat Carl August Goethe Iphigenie, „die so viele tausend Gulden und Lichter in Wien gekostet hat"[2], gelegentlich vor seinen Richterstuhl zu schicken, und regte die Aufführung derselben in Weimar an. Schiller zweifelte beim Durchlesen nicht an einem guten Erfolg der Darstellung bei wenigen geringfügigen Veränderungen; allein Goethe, der „mit wunderlichen Empfindungen" an die Lecture ging, meinte, sie möchte schwerlich „selbst durch die Künste des Herrn v. Eckartshausen, wie solche kürzlich durch den Reichsanzeiger offenbart worden, zu palingenesiren sein"[3]. Es kam auch nicht zur Aufführung, während im selben Jahre Glucks Iphigenia in Tauris mit großem Beifall gegeben wurde[4]. Im Februar 1802 aber wurde der Gedanke der Aufführung wieder ernstlich aufgenommen. Goethe schickte das „gräcisirende Schauspiel", das ihm beim Hineinsehen „ganz verteufelt human" vorkam, an Schiller zur Prüfung[5], der darüber an Körner schrieb: „Hier wollen wir im nächsten Monat Goethes Iphigenie aufs Theater bringen; bei diesem Anlaß habe ich sie aufs Neue mit Aufmerksamkeit gelesen, weil Goethe die Nothwendigkeit fühlt, einiges darin zu verändern. Ich habe mich sehr gewundert, daß sie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat wie sonst; ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt. Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich, aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem ächt dramatischen specificirt, geht ihr sehr ab[6]. Göthe selbst hat mir schon längst

1 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 408.

2 Briefw. zw. Carl August u. Goethe I S. 262.

3 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 708. 710. 715. 719.

4 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 782. 783. 786. Goethe Theaterbriefe S. 45.

5 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 833 f.

6 „Das Stück hat seine Schwierigkeiten" sagte Goethe zu Eckermann (Gespr. II S. 137 f.). „Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegts."

zweideutig davon gesprochen — aber ich hielt es nur für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen aber hat es sich mir auch so bewährt. Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben"[1]. Er zweifelte nicht an der Wirkung auf das Publikum. „Bei unserer Kennerwelt" schrieb er Goethe „möchte grade das, was wir gegen dasselbe einzuwenden haben, ihm zum Verdienste gerechnet werden, und das kann man sich gefallen lassen, da man so oft wegen des wahrhaft Lobenswürdigen gescholten wird"[2]. Er dachte zwar daran, ob man nicht durch einige nicht allzu tiefgreifende Aenderungen der Handlung mehr Leben und Bewegung geben könne; indeß gab er dies auf, und als Goethe erklärte, daß es ihm unmöglich sei, mit der Iphigenia etwas anzufangen, und wenn Schiller es nicht wagen wollte, die paar zweideutigen Verse zu corrigiren und das Einstudiren zu dirigiren, so werde es mit der Aufführung nicht gehen, übernahm er bereitwillig diese Sorge. Am 15. Mai fand die lang erwartete Aufführung Statt[3], zu der Goethe aus Jena, ohne eine Probe mitgemacht zu haben, „wie ein anderer Jenenser auch" herüberkam, „um an Schillers Seite einen der wunderbarsten Effekte zu erwarten, die er in seinem Leben gehabt habe: die unmittelbare Gegenwart eines für ihn mehr als vergangenen Zustandes"[4]. Von da an wurde es eine Ehrensache der deutschen Bühnen, Goethes Iphigenia auf dem Repertoire zu halten.

Später äußerte Goethe einmal: „Ich schrieb meine Iphigenia aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück

1 Schiller Briefw. m. Körner IV S. 258 f.

2 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 836.

3 Falk Kleine Abh. S. 112 ff. Genast Aus d. Tageb. e. alt. Schausp. I S. 127 f. Weber Zur Gesch. d. Weim. Theat. S. 65 ff.

4 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 849—860.

ungeschrieben geblieben"[1]. Allein mehr noch als der antike Stoff wirkte die reine Schönheit der Form, welche die von Winckelmann aufgestellten Kriterien der antiken Kunst, edle Einfachheit, ruhige stille Größe, so vollständig zu erfüllen schienen, dahin, daß man Iphigenia als eine gelungene Wiederbelebung der antiken Tragödie anzusehen sich gewöhnte. Zwar hat es nicht an Hinweisungen gefehlt, wie verschieden in ihrem Wesen Goethes Iphigenia vom antiken Drama sei[2]; Schiller bewies Goethe, daß er wider Wille romantisch sei, und daß Iphigenia durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so classisch und im antiken Sinne sei, als man glauben möchte[3]; Tieck behauptet[4], was dieses Gedicht so hoch stelle und mit süßem Reiz durchdringe, sei eben, daß es nicht griechisch, sondern ganz deutsch und Goethisch sei, daß der Anklang der Vorzeit, die Mythe und das Fremde nur benutzt werde, um das Eigenthümliche zu geben[5]. Indessen wird es nicht ohne Interesse sein, näher darauf einzugehen, inwiefern die Motive der Goetheschen Iphigenia, die Art und Weise, wie in derselben der zu Grunde liegende Mythus behandelt ist, mit der antiken Auffassung übereinstimme.

Während es die Aufgabe der Wissenschaft ist, durch sorgfältige Einzelforschung die Punkte festzustellen, welche durch die geprüfte Ueberlieferung als sicher beglaubigt gelten dürfen, um von denselben aus durch bewußte Combination eine Herstellung des lückenhaften Bildes zu versuchen, ist es dem Dichter verliehen, durch unmittelbare Anschauung die unter den überlieferten Trümmern geretteten Keime zu entdecken, aus welchen unter seinen bildnerischen Händen nach den Gesetzen der Kunst ein Ganzes wiederum emporwächst, das zwar der historischen Beglaubigung entbehrt, aber die poetische Berechtigung in sich trägt. Ist der Dichter eine den Griechen innerlich nahe verwandte Natur, so

1 Riemer Mitth. II S. 716.

2 Solger nachgel. Schr. I S. 125 ff. II. S. 615. Immermann Dramen u. Dramaturg. S. 89 ff. Gervinus Neuere Gesch. d. poet. Nationallitt. d. Deutschen II S. 96 ff.

3 Eckermann Gespr. m. Goethe II S. 203 f.

4 Tieck Vorr. zu Lenz ges. Schr. I S. XLI.

5 Ein Aesthetiker fand sogar heraus, Iphigenie sei bei allen Schönheiten doch nichts als eine musterhafte Nachbildung des französischen Trauerspiels. Saat von Goethe gesäet (Weim. u. Leipz. 1808) S. 15.

wird er in den Sagen die Züge herausfühlen, welche eine unvergängliche, allgemein menschliche Bedeutung haben, und in der Form, welche sie angenommen haben, die Motive empfinden, welche einer freien Gestaltung fähig sind. Es wird ihm gelingen, den abgerissenen Faden der Mythenbildung wieder aufzunehmen und fortzuspinnen, die Sage in ähnlichem Sinne, wie es die alten Dichter vermochten, neu zu beleben, indem er sie mit der Seele seiner dichterischen Individualität, mit der Seele seiner Zeit erfüllt. So wird er ein Kunstwerk schaffen, in welchem antike und moderne Natur untrennbar verschmolzen sind, das weder antik noch modern, im höchsten Sinn echte Poesie ist. Keinem Dichter ist diese Palingenesie antiker Mythen in gleicher Weise gelungen, wie Goethe. Daß sein Prometheus nicht der feuerraubende Titan der alten Sage, sondern der Repräsentant seiner eigenen mißmuthig grübelnden und strebenden Natur ist, würde, auch wenn er es nicht selbst sagte, jeder leicht erkennen. Ein eigenthümlicheres Gebilde ist Ganymed. Wenn sein

> Hinauf! Hinauf strebts
> Aufwärts!
> Umfangend umfangen!

uns verkörpert erscheint in den schönen antiken Gruppen, welche den reizenden Jüngling vom Adler getragen emporschwebend darstellen, so ist doch das Gefühl des zärtlichen Versenkens in die Natur, der Sehnsucht aus dieser Natur

> Aufwärts an deinen Busen
> Allliebender Vater!

der alten Sage vom Ganymed, ja dem Alterthum überhaupt ganz fremd: es ist die Seele, welche den schönen Körper nun belebt hat. Auch die Braut von Korinth ist nicht allein ein glänzender Beweis der Kunst, welche es vermochte, aus einem trocknen, noch dazu unvollständigen, Polizeibericht über eine einfältige Gespenstergeschichte ein tiefergreifendes, durch wunderbares Colorit das Alterthum hervorzauberndes Gemälde herzustellen; die symbolische Bedeutung, welche dem Ganzen dadurch gegeben ist, daß die gespensterhafte Erscheinung zum Ausdruck des vor dem Christenthum verlöschenden Heidenthums gemacht wird, ist ganz aus dem Gedanken

des modernen Dichters hervorgegangen. Die größte und edelste Schöpfung auf diesem Gebiet ist die Iphigenie.

Der Mythus, welcher derselben zu Grunde liegt, ist so bekannt, daß es genügt, ihn in seinen Umrissen hier anzudeuten.

Iphigenia stammt aus einem alten Schuld- und Fluchbeladenen Geschlecht. Ihr Ahnherr Tantalus, den die Gunst der Götter sogar zu ihrem Tischgenossen erhoben, hatte sich in frevelem Uebermuth an ihnen vergangen, und büßte im Tartarus durch ewig neue Qual. Stets trat dem Schmachtenden der Genuß lockend vor die Lippen, um stets ihm zu entfliehen, wenn er ihn ergreifen wollte: so straften die Götter den Sterblichen, der über die Gränzen der Menschheit hinaus ihnen gleich zu sein strebte; denn sie allein haben mühelosen, ewig seligen Genuß, der Mensch aber, der sich nicht bescheiden kann, nur die Qual fruchtlosen Mühens ohne Ende. Von Tantalus schlingt sich um sein ganzes Haus eine furchtbare Kette von Verbrechen, deren Strafe stets eine neue, schrecklichere Verschuldung ist. Sein Sohn — doch hören wir lieber Iphigenia selbst dem Thoas ihrer Vorfahren Schicksal berichten (I, 3)

> Schon Pelops, der gewaltig-wollende,
> Des Tantalus geliebter Sohn, erwarb
> Sich durch Verrath und Mord das schönste Weib,
> Oenomaus Erzeugte, Hippodamien.
> Sie bringt den Wünschen des Gemahls zwei Söhne,
> Thyest und Atreus. Neidisch sehen sie
> Des Vaters Liebe zu dem ersten Sohn
> Aus einem andern Bette wachsend an.
> Der Haß verbindet sie, und heimlich wagt
> Das Paar im Brudermord die erste That.
> Der Vater wähnet Hippodamien
> Die Mörderin, und grimmig fordert er
> Von ihr den Sohn zurück und sie entleibt
> Sich selbst —
> — Nach ihres Vaters Tode
> Gebieten Atreus und Thyest der Stadt
> Gemeinsam herrschend. Lange konnte nicht
> Die Eintracht dauern. Bald entehrt Thyest

Des Bruders Bette. Rächend treibt Atreus
Ihn aus dem Reiche. Tückisch hatte schon
Thyest, auf schwere Thaten sinnend, lange
Dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich
Ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen.
Dem füllet er die Brust mit Wuth und Rache
Und sendet ihn zur Königsstadt, daß er
Im Oheim seinen eigenen Vater morde.
Des Jünglings Vorsatz wird entdeckt; der König
Straft grausam den gesandten Mörder, wähnend,
Er tödte seines Bruders Sohn. Zu spät
Erfährt er, wer vor seinen trunknen Augen
Gemartert stirbt; und die Begier der Rache
Aus seiner Brust zu tilgen, sinnt er still
Auf unerhörte That. Er scheint gelassen,
Gleichgültig und versöhnt, und lockt den Bruder
Mit seinen beiden Söhnen in das Reich
Zurück, ergreift die Knaben, schlachtet sie,
Und setzt die ekle schaudervolle Speise
Dem Vater bei dem ersten Mahle vor.
Und da Thyest in seinem Fleische sich
Gesättigt, eine Wehmuth ihn ergreift,
Er nach den Kindern fragt, den Tritt, die Stimme
Der Knaben an der Saalesthüre schon
Zu hören glaubt, wirft Atreus grinsend
Ihm Haupt und Füße der Erschlag'nen hin. —
Du wendest schaudernd dein Gesicht, o König:
So wendete die Sonn' ihr Antlitz weg
Und ihren Wagen aus dem ew'gen Gleise.

Atreus Sohn Agamemnon war vermählt mit Klytaemnestra, welche dem Gemahl zwei Töchter, Iphigenia und Elektra, und den Sohn Orestes gebar, und schon schien der Fluch des Geschlechts sich zu lösen und Friede das Haus des Atreus zu beglücken, da entführte Paris die schöne Helena nach Troja. Einmüthig standen die Fürsten von Hellas auf, den schmählichen Verrath zu rächen, und versammelten sich in Aulis, wo sie Agamemnon zum Oberbefehlshaber erwählten. Dort er-

legte dieser auf der Jagd eine der Artemis heilige Hindin, und fügte zu dem Vergehen das übermüthige Trotzwort, wie er der Jagdgöttin Beistand nun nicht mehr bedürfe, ja wohl mit ihr selbst den Wettstreit unternehme. Diesen Frevel ließ die Gottheit nicht ungestraft. Denn nach der religiösen Vorstellung der Hellenen, welche besonders in der Tragödie entwickelt worden ist, wurde diese Gesinnung, welche des Beistandes der Götter entrathen zu können wähnte, die auf einer Verkennung der den Menschen gesetzten Schranken beruhete, vor allen, selbst wo sie in einer augenblicklichen Aufwallung sich zeigte, auch an sonst herrlichen Männern schwer gestraft. Ebendieselbe brachte auch dem Aias Verderben, wie es bei Sophokles heißt [1]

Denn ungeschlachte Leiber, überlästige
Läßt Götterhand hart fallen unter Mißgeschick,
Sprach der Prophet, wo einer Mensch zwar von Geburt,
Doch nicht gesinnt ist nach dem Maaß der Menschlichkeit.
Er aber (Aias) gleich im Aufbruch aus dem Haus' erwies
Sich unvernünftig bei des Vaters weisem Rath.
Der gab ihm ernstlich Mahnung: Suche Sohn im Kampf
Den Sieg Dir, aber mit der Gottheit stets den Sieg.
Und er, großprahlend, sinnverkehrt, erwiederte:
Mit Göttern, Vater, mag sogar der Nichtige
Des Siegs theilhaftig werden, ich vertrau' jedoch,
Auch ohne sie mir zu erringen solchen Preis.
So übermüthig prahlt' er. Dann zum andernmal,
Als auf den Feind mit Muth ihn hieß der heiligen
Athena Zuruf schwingen seine Heldenfaust,
Rief er zurück ihr dies heillos vermess'ne Wort:
Den andern unsers Heeres stelle, Königin,
Dich nah; wo ich steh', bricht nie durch der Sturm der Schlacht.
Mit solchen Reden hat der Göttin Bitterkeit
Er sich erworben, nicht gesinnt nach Menschenmaaß.

Durch widrige Winde hemmte Artemis die Abfahrt des Heers von Aulis, das ungeduldig murrend vom Seher Kalchas Aufschluß und Abwehr des göttlichen Zorns verlangte. Zögernd er-

1 Sophokles Ai. 758 ff. nach Schöll's Uebersetzung.

klärte dieser, daß der Unwille der Artemis nur durch den Opfertod der Iphigenia gesühnt werden könne. Vergebens weigerte sich der entsetzte Vater, das Blut seiner Tochter zu vergießen, er mußte dem stürmischen Andringen des empörten Heeres, das durch seine Schuld den Kriegszug vereitelt sah, endlich nachgeben. Durch die Vorspiegelung, daß Iphigenia bestimmt sei, noch vor der Abfahrt nach Troja mit Achilles, dem Heldensohne des Peleus und der Thetis, vermählt zu werden, gelang es, Klytaemnestra mit ihrer Tochter nach Aulis zu locken, wo die Jungfrau trotz des Widerstandes der trostlosen Mutter dem Tode entgegengeführt wurde, welchem sie sich mit großem Sinn als ein reines Opfer willig für den geliebten Vater darbot. Allein Artemis, die nicht ihren Tod wollte, entriß sie, in eine Wolke gehüllt, dem Opferstahl und versetzte sie in ihren Tempel zu den Tauriern, einem wilden Volk des Nordens, das die Göttin mit Menschenopfern verehrte, wo sie fortan als ihre Priesterin walten sollte. Den Opfernden aber war dieses Wunder verborgen geblieben, für sie war Iphigenia geopfert und unrettbar verloren. So beschwor die Schuld Agamemnon's auf's Neue den schlummernden Dämon seines Geschlechts. Klytaemnestra, welche nicht vergessen konnte, wie grausam man die heiligsten Gefühle ihres Mutterherzens getäuscht hatte, und in dem Vater der geliebten Tochter nur den Mörder derselben sah, faßte in ihrem Herzen Groll und Haß gegen Agamemnon. Um so leichter gab sie in ihrer Einsamkeit den Einflüsterungen des Aegisthus, der während der zehnjährigen Abwesenheit ihres Gemahls mit Liebe um sie warb, Gehör. Ihn hatte Thyestes, nach der Verheißung eines Orakels, in blutschänderischer Umarmung mit seiner eigenen Tochter Pelopea als einen Rächer an dem Sohne des Atreus erzeugt. Als Agamemnon nach der Eroberung Troja's heimkehrte, empfing ihn zwar Klytaemnestra mit heuchlerischer Freude, aber das Bewußtsein ihrer Schuld, das nie erloschene Rachegefühl, neu angefacht durch Eifersucht, da sie ihn von Kassandra, Priamus schöner Tochter, begleitet sah, trieben sie zu der ungeheuren That — beim Gastmahl fiel Agamemnon unter den Streichen der Ehebrecher. Nicht lange freute sich das Paar der Frucht ihres Verbrechens; in Orestes, der ihren Nachstellungen entzogen bei einem Gastfreunde seines Vaters, Strophius, mit dessen Sohn

Pylades erzogen wurde, wuchs ihnen ein Rächer heran. Auf das Geheiß des delphischen Orakels, das ihm selbst an der Mutter den Vater zu rächen befahl, machte sich der Jüngling mit seinem treuen Pylades nach Mycenae auf; dort fand er Elektra, seine Schwester, die um ihrer Anhänglichkeit an den gemordeten Vater willen erniedrigt und geschmäht, nur in der Hoffnung auf ihn, den Rächer, noch lebte, und die glimmende Gluth des Zorns und der Rache in ihm zur hellen Flamme schürte. Durch List gelangte er zu Aegisthus und Klytaemnestra, beide fielen unter seinem Schwert; vergebens flehte die Mutter auf ihren Knien den Sohn um Mitleid an, vergebens beschwor sie ihn bei der Mutterbrust, die ihn genährt, um Schonung, er sah nur die Mörderin des Vaters vor sich und opferte sie seiner Rache. So war das schreckliche Verbrechen durch das unnatürlichste von allen gestraft, der Rächer seines Vaters war ein Muttermörder geworden: wie konnte diese That dem Fluch entgehen! (III, 1).

Wie gährend stieg aus der Erschlagnen Blut
Der Mutter Geist
Und ruft der Nacht uralten Töchtern zu:
„Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher! Euch ist er gewiß!"
Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
Mit der Begier des Adlers um sich her.
Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen
Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten,
Der Zweifel und die Reue leis' herbei.
Vor ihnen steigt ein Dampf vom Acheron,
In seinen Wolkenkreisen wälzet sich
Die ewige Betrachtung des Gescheh'nen
Verwirrend um des Schuld'gen Haupt umher,
Und sie, berechtigt zum Verderben, treten
Der gottbesä'ten Erde schönen Boden,
Von dem ein alter Fluch sie längst verbannte.
Den Flüchtigen verfolgt ihr schneller Fuß,
Sie geben nur um neu zu schrecken Rast.

So schien denn diese furchtbare That, als der letzte Ring in der schrecklichen Kette von Greueln, welche das Geschlecht des

Tantalus umstrickte, mit ihrem unabwendbaren Fluch den letzten Sprößling zu verderben. Wer seiner Mutter Blut vergossen, wie konnte der je Ruhe und Frieden finden? Aber Orestes durfte als frommer Sohn den Tod des Vaters nicht ungerächt lassen, auch das Versäumniß dieser heiligen Pflicht überlieferte ihn dem Fluch; die Götter selbst hatten ihm den Mord der Mutter geboten und ihm ihren Schutz versprochen, wie konnte dies klare Gotteswort zu Schanden werden?

Wir stehen hier an dem Hauptpunkt unserer Betrachtung. Wie war dieser Zwiespalt zu lösen? wie konnte dem Muttermörder Sühnung zu Theil und so der Fluch in Friede gewandelt werden? Sehen wir also zuerst, wie das Alterthum die Frage löste, wie namentlich die antike Tragödie, die wir vorzugsweise zu befragen haben, diese Aufgabe erfüllte.

Bekanntlich haben wir von Aeschylus eine Trilogie, drei zu einem Ganzen eng unter sich verbundene, zusammen aufgeführte Tragödien, welche den Mord des Agamemnon und seine Folgen behandeln, die Orestie, für uns um so merkwürdiger als das einzige erhaltene Beispiel der großartigen Compositionsweise, in welcher dieser erhabene Dichtergeist die tragischen Mythen zu behandeln pflegte. Hier sind nur die wesentlichsten Motive derselben unserem Zwecke gemäß näher ins Auge zu fassen. Während im ersten Drama, Agamemnon, der Held desselben, im Glanze seines Sieges nach Hause kehrt, um von der treulosen Gattin und ihrem Buhlen den Todesstreich zu empfangen, sehen wir im zweiten, die Grabesspenderinnen (Choephoren), Orestes heimgekehrt mit dem Auftrag des Apollo, wie er selbst sagt

Der dieses Wagniß mir gebeut,
Der laut mich aufrief, Qualen, sturmgegeißelte,
In meinem heißdurchglühten Herzen mir verhieß,
Wenn ich meines Vaters Mörder nicht verfolgete,
Zur Rache sie zu morden mit demselben Mord;
Zerstört von seinen Strafen, nicht an Hab' und Gut,
Nein, an der lieben Seele, sprach er, würd' ich dann
Drum leiden vieles, unerträglich bittres Leid[1].

Am Grabe des Vaters findet er Elektra, die ein Todtenopfer zu verrichten dorthin kam, er gibt sich ihr zu erkennen,

1 Aeschylus Choeph. 270 ff. nach Droysens Uebersetzung.

und beide Geschwister feiern unter den ergreifendsten Umständen das Wiedersehen. Von Elektra in seinen Vorsätzen noch bestärkt, verabredet Orestes mit ihr die List, welche ihm Aegisth und Klytaemnestra in die Hände liefern soll. Es gelingt, sie durch das Vorgeben zu täuschen, daß er die Nachricht von dem Tode des gefürchteten Sohnes überbringe, und beide trifft sein rächendes Schwert. Aber kaum ist die Unglücksthat vollbracht, so erheben sich vor seinem wirren Blicke die Erinnyen, die uralten Göttinnen, die das vergossene Blut rächen, in furchtbarer Gestalt

Gorgonen gleich
Die faltig schwarzverhüllten, haardurchflochtenen
Mit dichten Schlangen —
Aus ihren Augen triefen sie grausenhaftes Blut [1].

Sie drängen sich um ihn her und heften sich an seine Fersen, daß er, wie er auch rastlos über Land und Meer fliehe, nimmer ihres schrecklichen Geleites ledig werden kann. In der dritten Tragödie, den Eumeniden, erblicken wir Orestes wiederum in den Tempel des sühnenden Apollo in Delphi geflüchtet, in dessen Nähe die Erinnyen von Schlaf befangen ruhen. Diese Frist benutzt Apollo um Orestes im Geleite des Hermes nach Athen zum Heiligthum der Pallas zu entsenden, wo er Erlösung finden werde. Die Erinnyen weckt der Schatten Klytaemnestras aus ihrem Schlaf und feuert sie zu neuer Verfolgung an; sie erwachen, sehen, daß ihr Opfer entflohen ist, und wenden sich mit der unwilligen Klage an Apollo, daß er, ein junger Gott, ihr uraltes Recht kränke. Er aber verweist die grauenhaften, auch den Göttern verhaßten Wesen, auf das höhere Recht des Zeus, das zwischen ihnen entscheiden solle. Nach langer Flucht gelangt Orestes, der zwar durch die vorgeschriebenen heiligen Gebräuche vom Mord gesühnt ist, den aber darum die Erinnyen noch nicht lassen, weil keine Sühne den Fluch des mütterlichen Blutes tilgt, zum Tempel der Pallas in Athen, und fleht ihr Bild umfassend ihre Hülfe an, indem er sich auf Apollos Befehl beruft. Die Göttin erscheint; allein nachdem sie beider Anspruch vernommen, wagt sie nicht selbst

1 Aeschylus Choeph. 1048 ff. 1058.

die Entscheidung zu thun. Sie setzt ein Gericht von zwölf erlesenen Bürgern Athens ein, die als geschworene Richter auf dem Areopag über diesen und von da an über jeden Mord urtheilen sollen; dazu verordnet sie, daß bei Stimmengleichheit der Beklagte frei sein solle. Hierauf beginnt die Verhandlung, wie die der Parteien vor einem Gerichtshof. Orestes gesteht, die Mutter ermordet zu haben, zur Rechtfertigung seiner That ruft er Apollo als Beistand an. Apollo, der zu Orestes Vertheidigung erschienen ist, erklärt, wie er nur den Willen und das Recht des Zeus verkündige, das über alles gelte. Dieses aber wolle, daß der Mord des Gatten durch die Gattin nimmer ungerächt bleibe, und dem Vater sei der Sohn größere Erfurcht schuldig, als der Mutter.

Es ist die Mutter dessen, den ihr Kind sie nennt,
Nicht Zeugerin, nur Pfleg'rin eingesäten Keims;
Es zeugt der Vater, aber sie bewahrt das Pfand
Dem Freund die Freundin, wenn ein Gott es nicht verletzt.
Mit sichrem Zeugniß will ich das bestätigen:
Denn Vater kann man ohne Mutter sein; Beweis
Ist dort die eigne Tochter des Olympier Zeus,
Die nimmer eines Mutterschooßes Dunkel barg,
Und edler Kind gebar doch keine Gottheit je [1].

Die Richter geben nun ihre Stimmsteine ab; sie sind gleich, Orestes ist freigesprochen und kehrt dankend in seine Heimath zurück. Aber noch geben die Erinnyen sich nicht zufrieden, grollend klagen sie, daß ihr uraltes Recht ihnen schmählich genommen worden sei, und drohen dem Lande, das sie so entehrt, mit ihrem Zorn, bis Athene sie mit liebreichen Worten überredet, ihren Groll fahren zu lassen, und ihnen die dankbare Verehrung des Landes verspricht, welches sie, wenn sie sich versöhnen ließen, als die Wohlwollenden anbeten werde. Da endlich geben sie nach, und werden im feierlichen Zuge in ihr Heiligthum geleitet.

Vor allem tritt uns die Vorstellung vom Kampfe zwischen den alten und jungen Göttern entgegen, welche in den Eumeniden oft betont, von Aeschylus namentlich im Prometheus in großartiger Weise zur Darstellung gebracht worden

1 Aeschylus Eumenid. 658 ff.

ist. Es ist der Streit zwischen den uralten Naturmächten und den Göttern hellenischer Sitte und Gesetzlichkeit, welchen der Dichter auszugleichen bemüht ist. „Wer Blut vergießt, deß Blut soll wieder vergossen werden!" Dies scheint ein ewiges Gesetz der Natur zu sein, zumal für Völker, welche in dem lauten Ruf des von Schmerz gequälten Herzens nach Rache eine mahnende Stimme der Gottheit zu vernehmen glaubten, und dem Fluche des Gemordeten eine weithin wirkende Kraft beilegten. Diese unheimliche Gewalt des Fluchs wurde zu dämonischen Gestalten verkörpert, welche den Mörder ohne Rast und Ruhe, bis ihn die Vergeltung erreicht, verfolgten, den Erinnyen. Wer den Mörder seiner Strafe entzog, versündigte sich an ihnen und that ihrem geheiligten Recht Abbruch. Es war ein bedeutender Fortschritt in der Cultur, als man sich zu der Ansicht erhob, daß die Schuld des Mordes nicht bloß durch Buße an die Angehörigen rechtlich auszugleichen sondern durch bestimmte im Cultus geheiligte Gebräuche vor dem religiösen Gefühl zu sühnen sei. Das war die Satzung des olympischen Zeus, der allen Schutzflehenden seinen Schutz verheißen hatte und auch dem Mörder durch die Sühnung Frieden verlieh; wie er der Sage nach Ixion, der den Vater seiner Braut getödtet hatte, zuerst selbst entsühnt und dadurch das neue Recht festgestellt hatte, welches das alte Recht der Erinnyen aufhob. Aber ein Verbrechen schien dem natürlichen Gefühl zu gräßlich um je gesühnt zu werden, Mord an Blutsverwandten verübt. Wer alle Bande der Natur so freventlich verletzt hatte, der schien jenen dunklen Mächten unrettbar verfallen, ihm gegenüber galt noch das volle Recht der Erinnyen vor jenen milderen Gesetzen. Fragen wir nun, wie der Dichter diesen Zwiespalt, dessen Wesen auch wir wohl verstehen, gelöst hat, so werden wir gestehen müssen, daß seine Lösung unser Gefühl wenig befriedigt. Zunächst wird dieser Kampf, seinem Wesen nach im Innern des Menschen begründet, ganz äußerlich geführt. Nicht Orestes ist es, der ihn kämpft, sondern um ihn wird er gekämpft, er ist gewissermaßen nur der Gegenstand, an welchem die alten und jungen Gottheiten die Kraft ihres Rechts erproben. Selbst nachdem er freigesprochen ist, hat der Kampf sein Ende noch keineswegs erreicht, geben die Erinnyen ihren Zorn noch nicht auf; ein Umstand, in welchem das Zugeständniß ausgesprochen

ist, daß ein solcher Zwiespalt auf diese Weise nicht ausgeglichen werden könne. Denn nicht der Ausgang des Gerichts, sondern erst das Versprechen heiliger Verehrung besänftigt ihren Zorn, ein Versprechen, das ihnen ihre Ansprüche wiederum zugesteht, indem durch diese Verehrung ihre Macht auch für die Zukunft anerkannt wird. Allerdings liegt eben hierin, wenn auch nicht deutlich ausgesprochen, doch der Gedanke einer Versöhnung, welche nicht durch richterlichen Ausspruch herbeigeführt werden konnte, sondern dadurch, daß jene finstern, zürnenden Mächte selbst durch die ihnen gezollte fromme Verehrung in ihrem Wesen wohlthätige werden, die Erinnyen sich zu Eumeniden umwandeln. Daß aber dies schließlich ohne alle Beziehung auf Orestes, nur um dem attischen Land und Volk ihren Segen zuzuwenden, geschieht, zeigt, wie wenig diese Vorstellung bis zu völliger Klarheit ausgebildet war. Ferner hat die Weise, wie der Zwist geschlichtet wird, für uns nichts Beruhigendes. Daß über Ansprüche solcher Art, so tief begründet im Gemüth und in der sittlichen Natur des Menschen, vor einem Gerichtshofe verhandelt und entschieden wird, über die ewigen Satzungen der Götter vor einem Gerichtshofe von Sterblichen, erscheint uns willkürlich und unbegründet. Auch die Anordnung, daß der Beklagte bei gleichen Stimmen der Richter als freigesprochen gelten solle, macht, so schön die Milde sich in derselben ausspricht, den Eindruck einer Willkür, als sei sie nur angenommen, damit Orestes befreit werden könne. Im Grunde ist aber dadurch wiederum ausgedrückt, wie über das Recht eigentlich gar nicht entschieden werden könne, sondern daß nur die Gnade den Orestes freispricht; warum sie ihm nach der langen Verfolgung jetzt zu Theil wird, bleibt unbegründet. Endlich muß der letzte für das Gesetz des Zeus als entscheidend in die Wagschaale gelegte Grund, der von dem Verhältnisse des Weibes zum Manne hergenommen wird, uns nothwendig befremden, namentlich auch durch den vom Ackerbau hergenommenen Vergleich. Freilich darf man nicht übersehen, daß dieser auf einer Auffassungsweise beruht, welche den Griechen nicht nur sehr geläufig war, sondern mit ihren religiösen Vorstellungen eng zusammenhing. Erde und Himmel hatten eine heilige Ehe geschlossen, welche in jedem Frühling aufs Neue gefeiert wurde; unter den Umarmungen des im

befruchtenden Regen sich in ihren Schooß herabsenkenden Himmelsgottes wird die Erde schwanger, und was sie hervorbringt, sind die Früchte dieser Ehe. Daher ward denn auch die Bestellung des Ackers angesehen als eine Schwängerung der Erde, und das Pflügen blieb als ein von den Göttern selbst gelehrtes Abbild jener göttlichen Zeugung ein heiliger Gebrauch, der in Athen alljährlich feierlich, auch mit ausdrücklicher Beziehung auf die Einsetzung der Ehe, begangen wurde. Denn sowie Ackerbau und Ehe, als die Grundlagen des geordneten Staats und des sittlichen Lebens, für göttliche Satzungen, der Zeit wie dem Wesen nach gleich gelten, so wird die Ehe in ihren mannichfachen Beziehungen mit dem Ackerbau symbolisirt. Diese Vorstellungs- und Ausdrucksweise war daher sehr allgemein, und bildliche vom Ackerbau entlehnte Ausdrücke, wie pflügen, säen u. ähnl., sind auch bei den Dichtern, namentlich den Tragikern sehr häufig. Auf attische Zuhörer machte also dieser Vergleich einen durchaus ernsten und edlen Eindruck.

Schon diese Betrachtung weist darauf hin, daß wir von dem Dichter, den alle Zeiten als einen der tiefsinnigsten und ernstesten anerkannt haben, nicht etwa glauben dürfen, er habe die Athener seiner Zeit so wenig überzeugt, als er uns überzeugt. Um ihn recht zu würdigen, müssen wir uns den Standpunkt seiner Zeit und seines Volks vergegenwärtigen. Das religiöse Bedürfniß jedes Menschen, wie jedes Volks, verlangt für den Glauben an das Heil, das ihm durch die erfolgreiche Bekämpfung der Fehler und Schwächen seiner Natur zu Theil werden wird, eine sichere Gewähr. Er fühlt, daß er im Kampfe gegen die dunkle Naturgewalt in ihm nicht obsiegen kann ohne höhere Hülfe; daß diese ihm zu Theil werden wird, und mit ihr die Erlösung, hofft er zuversichtlich. Aber diese Hoffnung wird zur Gewißheit erst durch den sicheren Glauben, daß diese Erlösung eine wirkliche und wahrhafte geworden sei. Diese Gewißheit fand der Hellene in seinen Mythen. Seine Götter und Heroen waren ihm nicht, was sie uns scheinen, Gebilde der Einbildungskraft, sondern sie lebten wahr und leibhaftig in seinem Glauben. Es war die Eigenthümlichkeit der hellenischen Religion, die in der Natur wie im Menschen waltenden Kräfte zu individualisiren und zu göttlicher Persönlichkeit zu erheben. Durch diese Auffassung ward dem Griechen das, was in ihm vorging, nur die

Wirkung des Gottes außer ihm; mit ihm kämpfte und siegte, litt und freute sich der Gott; der Kampf widerstrebender Elemente und Kräfte in ihm war ihm ein Kampf der Götter um ihn. Zu den in sein inneres wie äußeres Leben am tiefsten einschneidenden Vergehen gehörte der Mord und dessen Sühne. Hier, wo der natürliche Trieb nach Rache, die Angst vor dem Fluche des Gemordeten das Gemüth heftig aufregten, wo der Wunsch nach Ruhe und Frieden heißer und heißer aufstieg, hier vor allem empfand er deutlich, wie die streitenden Götter um ihn kämpften. Und war denn hier Versöhnung der Kämpfenden zu hoffen? Sie war es. Orestes, der einst, um den Vater zu rächen, in der Mörderin die Mutter getödtet hatte, war von dem Fluche des Muttermordes befreit worden, Apollo, der sühnende Heilsgott, hatte die Erinnyen, die verfolgenden Fluchgöttinnen, besiegt. Das war dem Hellenen Wahrheit, so glaubte er es geschehen, und in diesem Glauben, daß der Fluch einst wirklich besiegt, durch die Götter, die er verehrte, besiegt worden sei, fand er die Sicherheit, daß der Fluch überhaupt zu besiegen sei. Alle Gebräuche und Sitten seines Lebens leitete er unmittelbar von den Göttern ab, die Gewißheit ihres göttlichen Ursprungs gab ihnen in seinen Augen die Berechtigung und Heiligung. Ein ehrwürdiger Gerichtshof richtete in Athen über die des vorsätzlichen Mordes Angeschuldigten. Woher stammte dieses Recht? Pallas Athene, die Schutzgöttin der Stadt, hatte es ihm verliehen. Aber wie konnten Menschen über den Mörder, der ja nicht sich angehörte, um den die Götter kämpften, den Richterspruch fällen? Sie selbst, die Götter hatten ihr Recht in die Hände der Richter gelegt, über das nun in jedem Falle wieder von ihnen entschieden ward. Das war dem gläubigen Athener weder ein zur Rechtfertigung einer menschlichen Satzung erfundenes Märchen, noch die schöne Einkleidung einer von Menschen gedachten Idee, es galt ihm als Wahrheit, und eben in dieser Ueberzeugung glaubte er an die Rechtmäßigkeit seines Areopags. Hier war der Zorn der Erinnyen besänftigt, hier waren sie dem Lande als die Wohlwollenden gewonnen. Das bezeugte ihm das Heiligthum der Göttinnen nahe am Areopag gelegen, welches noch der Muttermörder Nero nicht zu betreten wagte; das bezeugten ihm die Bilder derselben, von trefflichen

Künstlern dort aufgestellt, deren milde Schönheit sie nicht als die Grausenerregenden, sondern als die Versöhnten erscheinen ließ; das bezeugte ihm endlich die Verehrung, welche mit ernsten Feierlichkeiten und Opfern alljährlich vom Staate den ehrwürdigen Göttinnen, wie man sie mit ehrerbietiger Scheu nannte, dargebracht wurde, wie es einst Pallas ihnen gelobt hatte, sowie das Opfer, welches die auf dem Areopag Freigesprochenen dort verrichteten. Nun begreift man auch den Dichter, der nur das darstellte und darstellen konnte, was im religiösen Bewußtsein seines Volks wahr und lebendig war. Auch jene Ansicht von der Stellung der Frauen gegenüber dem Manne und dem Kinde war keineswegs die besondere Ansicht des Dichters, sondern die allgemeine des Volks. Das Beispiel aber, worauf dieselbe sich stützt, von Athene, welche aus dem Haupte des Vaters geboren war, fand seine volle Bestätigung im allgemeinen Glauben des attischen Volks, welches auf seine mutterlose Göttin stolz war, und die Geburt derselben, als eine der bedeutsamsten Vorstellungen seiner Religion, in der herrlichen Gruppe des Phidias im Giebelfelde des Tempels der jungfräulichen Göttin bewunderte und verehrte.

Diese Bemerkungen, die sich leicht weiter ausführen ließen, werden genügen in's Licht zu setzen, daß die Weise, in welcher bei Aeschylus Orestes von der Verfolgung der Erinnyen befreit wird, wenn sie gleich unsere Denkart nicht befriedigt, doch in dem religiösen Glauben seiner Zeit vollkommen begründet war.

Vielleicht hat Sophokles, der Meister der psychologischen Tragödie, nicht geglaubt, durch dichterische Behandlung dieser Sage den Widerstreit in der Seele des Muttermörders befriedigend lösen zu können. Mindestens hat er in der Tragödie, welche den Muttermord des Orestes zum Gegenstand hat, in seiner Elektra, einen ganz anderen Weg eingeschlagen, indem er sich an die ältere Auffassung des Epos anschloß. Denn die frühere Zeit kannte nur die Pflicht des Sohnes, den Vater zu rächen und lobte den Orestes wegen seiner That. So spricht Zeus in der Odyssee vor den Göttern[1]

Welche Klagen erheben die Sterblichen wider die Götter!
Nur von uns, wie sie schrein, kommt alles Uebel; und dennoch
Schaffen die Thoren sich selbst, dem Schicksal entgegen, ihr Elend.

1 Odyssee I, 32 ff.

So nahm jetzt Aegisthus, dem Schicksal entgegen, die Gattin
Agamemnons zum Weib und erschlug den kehrenden Sieger,
Kundig des schweren Gerichts. Wir hatten ihn lange gewarnet,
Da wir ihm Hermes sandten, den wachsamen Argosbesieger,
Weder jenen zu tödten, noch um die Gattin zu werben.
Denn von Orestes wird einst das Blut Agamemnons gerochen,
Wenn er, ein Jüngling nun, des Vaters Erbe verlanget.
So weissagte Hermeias; doch folgte dem heilsamen Rathe
Nicht Aegisthus, und jetzt hat er alles auf einmal gebüßet.

Worauf Athene erwiedert

Seiner verschuldeten Strafe ist jener Verräther gefallen.
Möchte doch jeder so fallen, wer solche Thaten beginnet.

Hier wie in der Rede des Nestor, welcher Telemach auffordert, Orestes ruhmwürdigem Beispiel zu folgen[1], wird des Todes der Klytaemnestra nicht gedacht, wiewohl der Schatten Agamemnons ausführlich ihrer Betheiligung an seiner Ermordung gedenkt[2]. Wenn die heroische Zeit das Vertreiben des Usurpators, die Besitzergreifung des väterlichen Erbes, die Ausübung der Blutrache als eine große That rühmte, bei der es als ein Nebenumstand erschien, daß auch die Mutter die Rache traf, so mußte ein feiner gebildetes sittliches Gefühl dagegen das Verhältniß des Sohnes zur Mutter als das wichtigste hervorheben, und damit war das schwierige Problem gegeben, den Fluch zu lösen, den Muttermord als sittliche Pflicht zu rechtfertigen. Indem Sophokles es unternahm, den Athenern einen Orestes vorzuführen, der auf Geheiß des Orakels die Mutter tödtet, ohne dabei Bedenken zu empfinden und ohne nach der That in seinem Gewissen beunruhigt zu werden, so muß man freilich auch hier vor allem sich vergegenwärtigen, daß er dies nicht erfand, sondern daß es für sein Publikum Thatsachen der Sage waren. Aber seine Aufgabe war es, diesen Thatsachen dichterische Wahrheit zu verleihen. Der Befehl des Gottes war allerdings ein bedeutendes Motiv, allein um wahrhaft wirksam zu werden, mußte es als ein Gebot höherer Sittlichkeit nachgewiesen werden, wie es Aeschylus in seiner Weise versuchte. Die größte Schwierigkeit aber war, die

1 Odyssee III. 196 ff.
2 Odyssee XI. 409 ff.

That des Orestes und sein Verhalten zu derselben begreiflich zu machen und dadurch zu rechtfertigen. Ein wirksames Mittel war die Darstellung der Klytaemnestra als einer Frau, welche ihre Pflicht als Gattin und Mutter so gänzlich vergessen hat, in Selbstsucht und Buhlerei so untergegangen ist, daß sie keinen Anspruch mehr auf Mitgefühl hat. Indessen, wie sehr sie auch die härteste Strafe verdient haben mag, der Anstoß, daß der Sohn sie an ihr vollziehen muß, wird dadurch nie beseitigt. Jeder Versuch aber, seinen Seelenzustand zu zergliedern und im Verlauf des Dramas aus den verschiedenen Stimmungen und Erwägungen des Orestes die That hervorgehen zu lassen, mußte scheitern, denn sobald ihn in irgend einem Moment Zweifel an der Berechtigung seines Handelns ergriffen, waren diese nur durch ein Zurückgehen auf überwundene Anschauungen einer roheren Zeit oder durch Sophismen ohne überzeugende Kraft zu beseitigen. Mit der Genialität des wahren Dichters ist Sophokles diesen Schwierigkeiten begegnet, indem er den vom Orakel gebotenen Muttermord als ein unabänderliches Faktum, Orestes nur als Werkzeug des göttlichen Willens darstellt, die psychologische Motivirung dagegen in eine Persönlichkeit verlegt, welche an der That selbst nicht betheiligt, aber von allen hier einwirkenden Verhältnissen ebenso nahe berührt ist, als der Thäter selbst. Was Elektra erlebt und empfindet, gibt dem Zuschauer das Gefühl, daß Orestes berechtigt ist, die grauenvolle That zu vollziehen.

Beim Beginn des Stücks ist Orestes, geleitet von dem treuen Pädagogen, der ihn einst auf Elektras Geheiß gerettet und seine Jugend behütet hat, mit Pylades im Morgengrauen vor der Burg seiner Väter angelangt. Er spricht seinen Entschluß aus, das Orakel zu vollziehen, welches ihm durch kluge Ueberlistung an den Mördern seines Vaters blutige Vergeltung zu üben befiehlt, und entfernt sich, um, nachdem er am Grabe Agamemnons das übliche Todtenopfer gebracht, die günstige Gelegenheit für seinen Anschlag zu erspähen. Noch ehe er geht, hört er von drinnen den Wehruf der Elektra, an dem er die Schwester erkennt, die wie immer den jungen Tag mit ihren Klagen begrüßt. Ihre ganze Seele ist allein von Jammer um den hingemordeten herrlichen Vater erfüllt, als dessen Rächer sie den geflüchteten Bruder mit immer ungeduldigerem Verlangen herbei-

sehnt, von Bitterkeit über die Schande der ehebrecherischen Mutter und des frechen Thronräubers und die grausame Behandlung, die sie von ihnen erdulden muß. So findet sie der Chor mycenäischer Frauen, welche, ganz mit ihr einverstanden in dem Wunsch nach Rache an dem Frevlerpaar wie in dem Vertrauen, daß die Götter Orestes als Rächer senden werden, voll Mitleid für ihre jammervolle Lage sie vergebens ermahnen, sich zu schonen, um nicht durch nutzlosen Widerstand ihr Schicksal noch herber zu machen. Auch Chrysothemis, die jüngere Schwester, welche in ihrem Inneren die Gefühle und Ansichten der Elektra theilt, aber weniger kräftig und fest der Herrschermacht als Mädchen sich fügen zu müssen glaubt, sucht sie vergeblich durch die Nachricht zu warnen, daß beschlossen sei, bei fortdauernder Widersetzlichkeit sie lebendig zu begraben. Diese Drohung entflammt ihre Leidenschaft nur noch stärker, und als sie von der Schwester hört, daß Klytaemnestra, durch ein Traumgesicht geängstigt, in welchem Agamemnon ihr erschienen, in dessen Hand das Scepter frisch ergrünte, sie mit sühnenden Spenden zum Grabe Agamemnons schicke, überredet sie dieselbe, nicht der verbrecherischen Mutter, sondern ihre, der Kinder, racheerflehenden Gaben dem Vater aufs Grab zu legen. Sie selbst aber erkennt mit dem Chor in jenem Traumgesicht eine Vorbedeutung, daß die Hülfe der Götter naht, ihre Hoffnung auf baldige Heimkehr des Orestes ist neu belebt. Jetzt, da wir die übereinstimmenden Gefühle der Töchter wie des Chors kennen, muß Klytaemnestra selbst die Rechtfertigung derselben übernehmen. Durch den Traum bedrückt, naht sie der Tochter mit versöhnlicherer Gesinnung und läßt sich auf eine Rechtfertigung ihres Thuns vor derselben ein. Indem sie die Schuld dem Agamemnon zuwälzt, der durch die Opferung der Iphigenia ihr Muttergefühl gekränkt und die Rache herausgefordert habe, ruft sie die vernichtende Entgegnung Elektras hervor, welche ihr beweist, daß sie Agamemnon Unrecht thue, der nur dem Befehl der Götter gehorcht habe, und daß, selbst wenn jener gefehlt habe, dadurch nicht ihre ehebrecherische Liebe zu Aegisthus gerechtfertigt werde, die sie zu der That getrieben habe, in deren Genuß sie auch jetzt alle Pflichten gegen ihre Kinder vergesse. Unfähig der sittlichen Hoheit dieser Rede zu begegnen, greift Klytaemnestra zu hochfahrenden Drohungen, und um ganz klar

zu zeigen, wie unmütterlich sie fühlt, spricht sie in einem Gebet an Apollo — denselben Gott, der, wie dem Zuschauer bewußt ist, Orestes als Bluträcher gesandt hat — zwar in verhüllenden Ausdrücken, aber deutlich den Wunsch aus, daß er sie von dem Sohne befreien möge, der für sie nur der gefürchtete Rächer ist. Und in der That scheint die Erfüllung auf dem Fuße zu folgen. Der verkleidete Pädagog bringt ihr die Botschaft, daß Orestes beim Wagenkampf an den pythischen Spielen von den Pferden geschleift und elend gestorben sei. Auch jetzt erwacht das Muttergefühl nicht in Klytaemnestra; befriedigt, daß sie ihrer Sorge ledig ist, hat sie noch Worte des Hohns und des Uebermuths gegen die unglückliche Tochter. So hat Klytaemnestra sich vor dem Zuschauer selbst gerichtet, das letzte Band, welches ihre Kinder noch an sie fesseln konnte, hat sie zerrissen, auf Mitgefühl kann sie keinen Anspruch machen. Elektra ist vernichtet, ihre letzte Hoffnung ist dahin, nichts bleibt ihr mehr als der Tod. Da erscheint in freudiger Aufregung Chrysothemis; sie hat auf Agamemnons Grabe die von Orestes dargebrachten Todtenspenden gefunden, darin die Hand des Bruders erkannt, und eilt Elektra die glückliche Gewißheit zu bringen, daß er in der Nähe sei. Diese Botschaft, welche sie wie einen Hohn empfindet, stachelt Elektra aus der Betäubung ihres Schmerzes auf. Orestes, der den Vater rächen sollte, ist dahin, das ist ihr nur zu gewiß, aber noch leben dem Agamemnon Kinder, auf welche die Pflicht der Blutrache vererbt ist. Sie fordert Chrysothemis, die vor solcher Heldenkraft zurückschaudert, auf mit ihr gemeinsam das verbrecherische Paar zu tödten; ewiger Ruhm warte ihrer, wenn sie, die schwachen Jungfrauen, eine solche Mannesthat vollziehen. Diese äußerste Anspannung der Leidenschaft macht es klar, bis zu welchem Grade alle Verhältnisse, wie sie die Natur zwischen Eltern und Kindern gegründet hat, zerrüttet sein müssen, daß ein solcher Entschluß in der Brust der Jungfrau entstehen konnte; man empfindet es als eine Wohlthat, wenn nun Orestes für sie eintritt und gewissermaßen als der berufene die schwere Pflicht auf sich nimmt. Hat Elektra bisher nur leidenschaftliche Aeußerungen der Klage, des Hasses und der Rache kundgethan, so muß der Zuschauer auch die Ueberzeugung gewinnen, daß diese nicht einem herben und harten Gemüth entspringen, daß ihr Herz auch den

weichen und innigen Gefühlen der Liebe und Zärtlichkeit offen ist. Als Chrysothemis Elektra verlassen hat, tritt Orestes mit der Urne auf, in welcher sich angeblich die Asche des Gestorbenen befindet. Elektra empfängt sie mit den rührendsten Klagen des weichsten Schmerzes, und als Orestes ihr dann den Trug offenbart, sich ihr als Bruder kundgibt, da strömt sie über in jubelnder Freude und kann sich ihres Glücks mit dem wiedergeschenkten Bruder nicht ersättigen; auch den treuen Pädagogen, den sie nun erst wiedererkennt, begrüßt sie mit überquellender Herzlichkeit. Nun erst ist man zu der Gewißheit gelangt, daß ein echt weibliches, tief empfindendes Gemüth nur durch schwere Verletzung in dem, was den Kern seiner liebenden Empfindung und seines sittlichen Gefühls ausmacht, bei starker Leidenschaft und seltener Energie zu solcher Bitterkeit und Heftigkeit gebracht werden konnte, nun erst hat man die Ueberzeugung von der Berechtigung dieses unauslöschlichen Rachegefühls gewonnen. Die That selbst wird dem Zuschauer entzogen. Während Orestes drinnen Klytaemnestra überrascht, verfolgt Elektra gespannt was vorgeht, und nimmt durch die herben Worte, mit welchen sie die Ausrufungen der Klytaemnestra begleitet, namentlich durch das furchtbare Wort, welches sie auf deren Jammern „Weh mir! verwundet!" dem Orestes zuruft

Schlage zweimal, wenn du kannst! [1]

von Neuem die Verantwortung für das, was er thut, gewissermaßen auf sich. Nachdem die Rache vollzogen ist, verhindert das Erscheinen des Aegisthus jede nähere Betrachtung über das was geschehen ist. Sein übermüthig rohes Benehmen, das Unwillen und Verachtung erregt und die verdiente Strafe herausfordert, drängt nicht nur die Tödtung der Klytaemnestra zurück, sondern wirft auch den Schatten des Gefühls, daß hier nur Gerechtigkeit geübt wird, auf die Genossin seiner Frevel zurück.

Sophokles hat auch hier seine große Meisterschaft bewährt, das seiner Natur nach Verletzende in den Hintergrund zu stellen und als etwas rein Thatsächliches wirken zu lassen, und dadurch den Zuschauer frei zu machen, um dem künstlerischen Spiel der

1 Sophokles Elektra 1402.

feinsten psychologischen Entwickelung mit reinem Genuß zu folgen. Wie sehr wir aber auch die Kunst bewundern, mit welcher er uns über das schwierige sittliche Problem hinwegzutäuschen weiß, so gelangen wir, denen jenes Thatsächliche eben kein wahrhaft Thatsächliches mehr ist, dadurch doch nicht zu vollkommener Befriedigung.

Die Sage vom Areopag war nicht die einzige, welche das Alterthum über die Befreiung des Orestes vom Fluche des Muttermordes kannte; eine andere, — und diese führt uns unserem Dichter wieder näher, — setzte sie in Verbindung mit der Erlösung und Heimführung der Iphigenia aus dem Lande der Taurier. Als Orestes, so lautet sie, Apollo um Befreiung von den Erinnyen anflehte, sicherte dieser sie ihm zu, wenn er von den Tauriern das Bild der Artemis nach Hellas bringen würde. Mit Pylades machte er sich auf, das Wagstück zu vollführen. Allein sie wurden ergriffen, und der grausamen Sitte des Landes gemäß, die jeden Fremden der Artemis zu opfern befahl, sollte Iphigenia, als Priesterin derselben, den eigenen Bruder am Altar tödten. Da erkennen sich die Geschwister, Orestes entdeckt der Schwester den Befehl des Gottes, und mit ihrem Beistande gelingt es nun, das Götterbild mit Iphigenien zu entführen, wodurch Orestes der Sühnung theilhaftig wurde.

Diesem Mythus haben die tragischen Dichter sich wiederholt mit besonderer Vorliebe zugewendet. Wir wissen, daß auch Aeschylus die Entführung der Iphigenia von den Tauriern in einer Tragödie behandelt hat, von der uns leider zu unbedeutende Bruchstücke erhalten sind, um über die Anlage und Ausführung derselben etwas Sicheres zu vermuthen. Von Sophokles, der eine Iphigenia in Aulis gedichtet hatte, ist es nicht bekannt, daß er auch diesen Stoff bearbeitet habe, dagegen ist uns von Euripides eine Tragödie erhalten, Iphigenia unter den Tauriern. Zu dieser also wenden wir uns zunächst.

Iphigenia eröffnet dieselbe; durch einen Traum lebhaft ergriffen, welcher ihr den Tod ihres Bruders Orestes ganz unzweifelhaft zu verkünden scheint, will sie ihm ein Todtenopfer bringen. Während sie die Vorbereitungen dazu trifft, erscheinen Orestes und Pylades, um die Gelegenheit zum Raube des Götterbildes zu erspähen, und beschließen, sich bis zur Dunkelheit

in einer Höhle am Meere zu verbergen. Nachdem Iphigenia mit dem Chor der Dienerinnen ihren Verlust beklagt, tritt ein Bote mit der Meldung auf, in einer Höhle habe man zwei Jünglinge entdeckt, von denen der eine von gräßlichem Wahnsinn befallen sei, wie ein von den Erinnyen Verfolgter, mit Mühe habe man sich ihrer, als eines willkommenen Opfers für die Göttin, bemächtigen können; Iphigenia befiehlt, sie herbeizuführen. Da sie wahrnimmt, daß es Hellenen sind, befragt sie Orestes um die Ihrigen und erfährt das furchtbare Geschick ihres Hauses; von Mitleid bewegt verspricht sie ihn zu retten, wenn er einen Brief nach Argos überliefern wolle, dieser aber bittet sie, vielmehr Pylades zu retten, sein Geschick wolle, daß er als Opfer falle. Zwar sucht ihn Pylades von seinem Entschluß abzubringen, indem er ihm vorstellt, wie man ihn als Feigling verachten würde, wenn er so den Freund verlasse, allein Orestes läßt sich nicht wankend machen. Nachdem Pylades Iphigenia getreue Ablieferung ihres Briefes zugeschworen hat, vertraut sie ihm für den Fall, daß dieser durch Schiffbruch verloren gehe, auch mündlich ihren Auftrag an. So erkennt Orestes die Schwester und gibt sich ihr zu erkennen, ihre Zweifel werden unwiderleglich beseitigt, und sie erfährt, mit welchem Auftrag Apollo sie zu den Tauriern gesandt hat. Darauf verabreden sie die List, welche sie insgesammt erretten soll. Iphigenia meldet dem Könige der Taurier, Thoas, daß sie ausgemittelt, wie die Gefangenen durch Mord befleckt seien und schon durch ihre Gegenwart das Götterbild entweihen; ehe das Opfer vollzogen werden könne, müsse sie beide durch Besprengung mit Meerwasser entsühnen, er möge sie also ans Gestade ziehen lassen und ihrer Rückkehr harren. Der König, keinen Betrug ahnend, entläßt sie, doch bald nahet ein Bote mit der Meldung, daß die Priesterin mit den Gefangenen ein bereitliegendes Schiff bestiegen habe und schon entflohen sein würde, wenn nicht ein widriger Wind die Abfahrt hinderte. Sogleich befiehlt der König, mit bewaffneter Hand sich ihrer zu bemächtigen, da erscheint Athene und verkündet ihm, es sei der Götter Wille, daß Orestes mit dem Bilde der Göttin die Priesterin entführe, worauf er diesem sich gehorsam fügt.

Von andern antiken Bearbeitungen dieses Stoffes sind uns

nur schwache Spuren erhalten; von einer späteren Iphigenia des Polyidus wissen wir nur, wie die Erkennung der Geschwister herbeigeführt war. In dem Augenblicke, da Orestes geopfert werden soll, ergreift ihn die Erinnerung an die in Aulis hingemordete Schwester, und wie seiner nun das gleiche Schicksal harre; dieser Ausruf gibt ihn der Iphigenia zu erkennen. Bekanntlich hat Guichard, der Dichter der Gluck'schen Oper, diesen schönen Zug der Wiedererkennung benutzt. Sophokles, der vermuthlich keine Iphigenia unter den Tauriern dichtete, hatte in einer Tragödie Chryses gewissermaßen eine Fortsetzung derselben geschrieben. Orestes war mit Iphigenia, Pylades und dem geraubten Götterbilde auf seiner Flucht nach der troischen Insel Sminthus gelangt, wo Chryses, ein Enkel des homerischen Apollopriesters Chryses und Sohn des Agamemnon von dessen Tochter Chryseis, herrschte. Dort ereilte sie Thoas, welcher die Flüchtigen verfolgte, und verlangte von Chryses die Auslieferung der Schuldigen mit dem Götterbilde. Chryses ist geneigt, diesen Ansprüchen, die ihm gerecht erscheinen, zu willfahren. Nach einer längeren Auseinandersetzung der Gefahren, welche die Flüchtigen bei ihrem auf Geheiß des Gottes unternommenen Abenteuer bestanden, will Chryses wenigstens einen der Jünglinge retten. Der Wettstreit der beiden, von denen jeder für den andern sterben will, führt die Erkennung des Orestes herbei. Da entdeckt der greise Chryses seinem Enkel, was diesem bisher ein Geheimniß war, daß er ein Sohn des Agamemnon, Orestes also sein Bruder sei. Nunmehr tritt er auf die Seite seiner Geschwister; vereint greifen sie Thoas an und besiegen ihn, worauf diese mit dem Götterbild nach Mycenä heimkehren. Man darf vermuthen, daß Sophokles auch hier durch die Art, wie die Sage die Sühnung des Orestes motivirte, nicht ganz befriedigt wurde, aber, angezogen durch die dankbaren dramatischen Motive, welche sie darbot, diese in einer Tragödie zur Geltung brachte, in welcher die Sühnung des Orestes schon vorausgesetzt war. Uebrigens fand dieser Chryses auf der römischen Bühne in einer Bearbeitung des Pacuvius großen Beifall. Namentlich machte die lebendige Darstellung des edlen Wettkampfes der beiden Freunde, deren jeder für den andern den Tod suchte, den größten Eindruck auf das römische Publikum, und es scheint dies

Motiv der aufopfernden Freundschaft mit Vorliebe ausgeführt zu sein.

Bei so spärlichen Nachrichten sehen wir uns hauptsächlich an Euripides gewiesen; allein soviel tritt doch deutlich hervor, daß nach der allgemeinen Ansicht die Befreiung des Orestes und die der Iphigenia auf eine ganz äußerliche Weise verknüpft sind. Nicht Iphigenia ist es, welche den Bruder von den verfolgenden Erinnyen befreit, nicht die Wiedervereinigung der Geschwister löst den Knoten, sondern lediglich an die Entführung des Götterbildes nach Hellas, an die Vollendung dieser durch das Orakel gebotenen Unternehmung ist die Erlösung des Orestes vom Fluch des Muttermordes geknüpft. Daß er seine Schwester bei den Tauriern findet, daß die Geschwister am Opferaltar sich erkennen, und nun die neue schwierige Aufgabe sich ergibt, auch die geliebte Schwester zu erretten, dies sind Momente von spannendem Interesse, von der größten Wichtigkeit für den tragischen Dichter, aber jenen Hauptpunkt treffen sie nicht. Euripides drängt den Wahnsinn des Orestes möglichst zurück, und zeigt denselben auch nicht auf der Bühne von den Erinnyen verfolgt, um auf diese Weise mehr Freiheit für die Ausführung eben jener Motive zu gewinnen, welche auch andere Tragiker mit Vorliebe behandelten. Allein gerade der Umstand, daß dennoch die Entführung des Götterbildes als letztes Endziel stets festgehalten wurde, zeigt, wie dieses der eigentliche Kern der Sage war, und daß das Alterthum hierin die eigentliche Bedingung der Versöhnung erkannte. Uns aber erscheint dies als etwas rein Aeußerliches, ja Willkürliches, und darum unser Gefühl wenig Befriedigendes. Auch hier müssen wir uns also in die religiösen Gesinnungen des Alterthums versetzen. Fast allenthalben knüpften sich die heiligsten Cultusgebräuche der Gottesverehrung an uralte, schon durch ihre unförmliche Gestalt auffallende Götterbilder an, deren Heiligkeit und besondere Verehrung durch Sagen und Legenden vor dem gläubigen Sinne gerechtfertigt wurde. So ward an vielen Orten ein heiliges Bild der Artemis verehrt, welche ursprünglich in fernen Gegenden in einem wilden Cultus mit Menschenopfern geehrt war, und deren Zorn auch später noch sinnverwirrende Bethörung und rasende Wuth sandte, ein Bild, das der grausamen Verehrung durch den Willen der Gottheit selbst

entrückt, nun unter dem gesitteten Volke einer würdigen Anbetung genoß. Ohne Zweifel waren diese grausamen Cultusgebräuche, namentlich die Menschenopfer, in alten Zeiten in eben jenen Heiligthümern in Uebung gewesen. Nachdem sie abgeschafft und durch mancherlei symbolische, einer späteren Zeit befremdliche, Ritualvorschriften ersetzt worden waren, wurde die Erinnerung an längst verschollene, einer vorgeschrittenen sittlichen und geistigen Bildung nicht mehr faßliche Culturzustände nur noch in der Form bewahrt, daß die Sage sie in die Fremde verlegte und der Heimath das Verdienst der veredelnden Umbildung zuschrieb. Ein Mörder, mit dem schwersten Fluch belastet, von den Erinnyen verfolgt, hatte sein verfallenes Leben daran gesetzt, die Göttin dem verhaßten Aufenthalt zu entführen und sie, die von nun an jedes Menschenopfer verschmähte, hatte auch den Mörder dem Leben wieder geschenkt und den alten Fluch versöhnt. Diese Sage war in ganz Hellas weit verbreitet, an vielen Orten gab es ein solches uraltes Bild der Artemis, das von Orestes von den Tauriern heimgebracht war und ihn entsühnt hatte, und man wußte die verschiedenartigsten Sagen, meistens an eigenthümliche Cultusgebräuche angeknüpft, zu erzählen, welche für einen jeden Ort den rechtmäßigen Besitz des echten taurischen Bildes erwiesen. An die Verschiedenheit dieser Bilder und Sagen stieß der fromme Glaube sich nicht, es war nur eine Aufforderung mehr, daß jeder sich von dem wahrhaften Besitz seines ihm so theuren Kleinods recht innig überzeugt hielt. Denn nach dem Glauben der Hellenen war es keineswegs gleichgültig, welches Bild einer Gottheit man verehrte, sondern es war das bestimmte, durch lange Verehrung geheiligte Bild, welches durch ganz besondere Wunderkraft der Anbetung vorzüglich würdig galt, das daher auch in späterer Zeit nie geändert werden durfte. Die Gewähr für solche Heiligkeit und Würde leistete die dasselbe angehende Sage; diese wurde deshalb auch als volle Wahrheit geglaubt. So fand also der gläubige Athener in der durch die Sage vom taurischen Artemisbild überlieferten Thatsache die Gewißheit der Sühnung; was einst am Orestes geschehen war, das war dadurch für alle geschehen, die Befreiung von dem Fluch war nun nicht mehr bloß eine Hoffnung, sie war ihm Wahrheit und Gewißheit. Darum hielt er an dieser beruhigenden Thatsache fest, deren Bestätigung er in dem heiligen Bilde fand, das, im Tempel zu Brauron göttlich ver-

ehrt, die Wahrheit jenes Mythus bestätigte. Auch nach dieser Sage kann die Sühnung des Orestes nur im Zusammenhang der religiösen Ansichten des Alterthums begriffen werden, selbst in ihrer Darstellung bei einem Dichter, der, keineswegs dem überlieferten Glauben der Väter mehr treu, das religiöse Element in den Hintergrund geschoben hat. Allein uns kann die Art, wie dieselbe, und mit ihr die Befreiung der Iphigenia herbeigeführt wird, nicht völlig befriedigen. Daß nur durch ein neues Vergehen, durch Betrug oder Gewalt die Befreiung erlangt wird, daß Iphigenia selbst willig zu diesem die Hand bietet, daß Thoas, der als ein ganz schuldloser, den Göttern ergebener Mann erscheint, das Opfer wird, das alles erscheint uns ungerecht und wenig geeignet, Friede und Versöhnung herbeizuführen. Auch hier müssen wir uns die griechische Denkweise vergegenwärtigen. Wer nicht hellenischen Stammes war, wer nicht hellenische Sprache und Sitte theilte, der war ein Barbar, und diesem räumte der Hellene sich gegenüber kein Recht ein, er war sein geborner Feind, ja sein geborner Herrscher. Diese Denkart war nicht etwa nur den Ungebildeten eigen, nicht um dem Volk zu schmeicheln, sagte Demosthenes, es gehorche ihnen der König des Landes, wie es billig sei, daß ein Barbar Hellenen gehorche. Wenn ein Philosoph wie Plato aussprach, daß Hellenen und Barbaren von Natur Feinde seien, wenn Aristoteles in Uebereinstimmung mit dem Worte des Euripides, daß Hellenen billig herrschen über die Barbaren, behauptete, daß von Natur Barbar und Knecht eins sei, so wird es erklärlich, daß in Athen natürlich schien, was uns ungerecht und hart erscheinen muß.

Diese Betrachtungen haben uns gezeigt, wie in den Werken des Alterthums die Sühnung des Orestes und die Befreiung der Iphigenia auf eine Weise gerechtfertigt wird, welche nur vom Standpunkt des Alterthums aus begriffen werden kann, und ohne diese Vermittelung für uns ungenügend und unverständlich bleibt. Erhellt daraus, daß ein Dichter unserer Zeit seine Aufgabe in ganz anderem Sinne erfassen und lösen mußte, so fragen wir nun, wie ist dies von Goethe geschehen?

Wir fühlen bald, daß wir uns bei ihm in einer anderen Sphäre befinden. Iphigenia spricht ihre unbezwingliche

Sehnsucht nach dem Vaterland, nach den Ihrigen aus [1], welche sie stets empfinden läßt, daß sie, nicht frei noch freudig, dort eine Fremde ist und bleibt (I, 1)

> So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
> In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.
> O wie beschämt gesteh' ich, daß ich dir
> Mit stillem Widerwillen diene, Göttinn,
> Dir meiner Retterin! Mein Leben sollte
> Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.

Doch hofft sie, daß die Göttin gnädig sie noch in's Vaterland zurückführen werde. Arkas, ein Vertrauter des Thoas, naht sich mit der Nachricht, daß der König siegreich heimgekehrt sei. Bekümmert sieht er, wie Iphigenia noch immer nach soviel Jahren sich fremd und einsam fühlt und keiner Freude Raum gibt, er ruft ihr in's Gedächtniß, wie sie unter ihnen seit ihrer Ankunft segensreich gewirkt, wie sie des Königs harten Sinn zur Milde gewendet, wie sie das grausame Menschenopfer gehemmt (I, 2),

> Wie sie dem Volke, dem ein Gott sie brachte,
> Des ew'gen Glückes neue Quelle ward,
> Und an dem unwirthbaren Todesufer
> Dem Fremden Heil und Rückkehr zubereitet,

wie sie das Volk nun segne und verehre, und wie auch der König ihr sein Herz in Liebe zugewendet. Er ermahnt sie, seine Bewerbung, ihrer höheren Pflichten eingedenk, nicht abzuweisen, ein Rath, dem sie Folge zu leisten sich nicht entschließen kann. Der König kommt, und spricht ihr ernst und würdig seinen lange gehegten Wunsch aus (I, 3)

> Ich hoffe dich
> Zum Segen meines Volks und mir zum Segen
> Als Braut in meine Wohnung einzuführen.

1 Goethe bemerkt mit Beziehung auf die griechische Uebersetzung der Iphigenia von J. Papadopulos (Werke XXXII, S. 134) „Wunderbar genug, wenn man das Stück in dieser Sprache und in dieser Beziehung betrachtet, so drückt es ganz eigentlich die sehnsüchtigen Gefühle eines reisenden oder verbannten Griechen aus: denn die allgemeine Sehnsucht nach dem Vaterlande ist hier unter der Sehnsucht nach Griechenland, als dem einzig menschlich gebildeten Lande, ganz specifisch ausgedrückt.“

Vergebens erklärt sie sich dieses Vertrauens unwürdig und erzählt ihm die Geschichte ihres unseligen Geschlechts, damit er wisse, wen er sich als Braut erkoren. Doch da er von seinem Vorsatz nicht abläßt, gesteht sie ihm, daß sie sich in ihrem Innern noch immer mit festen Banden an das Vaterland gefesselt fühle, die sie nicht zerreißen, und deshalb die Seine nicht werden könne. Verletzt tritt der König zurück, und verkündet ihr seinen Entschluß, das alte Menschenopfer, das er mit Unrecht auf ihre Bitten versäumt habe, nunmehr wiederherzustellen; zwei Jünglinge, die man so eben gefangen, solle sie zu opfern sich bereiten. Vergebens fleht sie sein Mitleid an, er ist nicht zu erweichen, und nur bei den Göttern ist ihre Hoffnung.

Hier nehmen wir sogleich ein ganz anderes Verhältniß wahr, nicht Hellenen stehen Barbaren, sondern Menschen stehen Menschen gegenüber. Iphigenia tritt uns in ihrer Reinheit und Lauterkeit als ein höheres Wesen entgegen, in segensreichem Wirken verbreitet sie rings um sich Frieden und Heil, sie gewinnt sich Aller Liebe und Verehrung, selbst Thoas, ein strenger, aber edler Mann, wendet ihr seine Neigung zu. Kann sie gleich dieselbe nicht erwiedern, fühlt sie sich auch nicht heimisch unter diesem Volk, so weiß sie sich doch mit zarten und innigen Banden hier gehalten, deren Lösung nicht durch äußere Willkür, nicht durch rauhe Gewalt herbeigeführt werden kann. Wie lebhaft sie auch in das geliebte Vaterland zurückzukehren hofft, nicht ohne schweren Kampf ihrer Seele wird sie ein Land verlassen, dem sie durch ihr Walten theuer geworden ist, und das durch seine Liebe sie auch an sich gefesselt hat; wir ahnen, daß sie um eines höheren Zweckes willen hierher geführt worden ist, dessen Erfüllung auch ihre Wünsche krönen wird. So ist denn das Interesse, das wir an Iphigenias Befreiung nehmen, sogleich als ein geistiges bezeichnet, die Kämpfe, durch welche dieselbe zu erreichen sein wird, sind in den Bereich des Gemüthes übertragen.

Orestes und Pylades treten auf, jener im Angesicht des nahen Todes ergeben und gefaßt, dieser lebensmuthig noch auf Rettung hoffend. Die Unterredung stellt ihre verschiedenen Charaktere deutlich heraus. Pylades, kühn und gewandt, ein schon durch die Schule des Lebens gebildeter Mann, blickt der Gefahr fest in's Auge und sieht in jeder neuen Verlegenheit nur eine Aufgabe, die ein

kluger Sinn mit dem Beistand der Götter, und dieser ist ihnen zugesagt, wohl lösen könne. Darum ist er auch jetzt auf Mittel bedacht, wie er den Freund aus dieser Gefahr errette. Orestes erscheint als ein einfacher, wahrer Charakter; das lebendige, starke Gefühl, welches ihn zum Handeln treibt, ist er nicht fähig, zu verläugnen oder zu verbergen. Erfüllt von dem Frevel an dem geliebten Vater, durchdrungen von dem Gefühl seiner Pflicht ihn zu rächen, hat er die Mutter getödtet, aber sowie die schwere That verübt ist, ergreift ihn das volle Bewußtsein seines Verbrechens mit derselben Macht, stets steht es vor seinen Augen und ruht nicht, mit stets neuen Qualen ihn zu ängstigen, seine Thatkraft ermattet, bis er endlich das verwirkte Leben zur Sühne hinzugeben gern bereit ist. Hier tritt es uns nun klar entgegen, wie der Kampf, den Orestes ruchlos-fromme That erweckt, ganz in sein Inneres verlegt und von ihm selbst, nicht um ihn gekämpft wird.

Du mehrst das Uebel,

sagt Pylades zu ihm (II, 1)

Und nimmst das Amt der Furien auf dich.

Darum erscheinen diese auch nicht, nur unserer Phantasie wird ein Bild derselben in meisterhafter Schilderung (II, 1. III, 1.) vorgeführt, und selbst in dieser tritt ihr geistiges Wesen hervor. Die wirkliche Erscheinung der Furien würde auf uns nie einen Eindruck hervorbringen, auch nur entfernt mit dem einer Darstellung der Leiden und Qualen, welche der Mörder in seinem Gemüth zu erdulden hat, zu vergleichen. Diese erkennen wir als wahr und fühlen sie mit ihm, jene Gestalten aber würden für uns, wenn auch die Kunst sich noch so sehr bemühte, sie furchtbar darzustellen, stets unwahr bleiben und als ein leerer Bombast erscheinen [1]. Ein griechischer Dichter durfte die Gestal-

1 Wenn in der Oper die Furien erscheinen ohne Anstoß zu geben — jene Scenen gehören zu den großartigsten und erschütterndsten der Gluck'schen Schöpfung —, so liegt der Grund der ergreifenden Wirkung lediglich in der Musik. Diese vermag das tiefe Grauen und Entsetzen, die Angst und Qual des Gemüths auch sinnlich auszudrücken und verleiht dadurch der äußeren Erscheinung die künstlerische Wahrheit. Der Chor ist dann aber auch nichts anderes als der nothwendige Träger der Musik, und es ist ein Irrthum,

ten der Erinnyen den Blicken seiner Zuschauer zeigen, in deren Glauben sie als wirkliche Wesen lebten, die sie in ihren Heiligthümern verehrten, und in ihren geheiligten Bildern anbeteten. Für uns haben sie keine Realität mehr, nur im Innern des Menschen erkennen wir die furchtbare Zwietracht, den stets neu gährenden Streit, und diesen schildert uns Orestes, von diesem sehen wir ihn auf's heftigste ergriffen und unter ihm erliegen. Hier mußte also auch eine ganz andere Lösung eintreten, und so geschieht es auch.

Iphigenia, die von Pylades erfährt, daß die Gefangenen Griechen, aber nicht, wer sie sind — denn zu ihrer Sicherheit giebt er vor, sie seien Kreter[1], Orestes habe im Streite seinen Bruder erschlagen und werde deshalb von den Furien verfolgt —, befragt ihn um den Troischen Krieg, um das Geschick ihres Hauses, und hört von ihm, daß Agamemnon durch Klytaemnestra erschlagen ist. Tief erschüttert verläßt sie ihn. Nachdem sie sich gefaßt, tritt ihr Orestes entgegen, von dem sie nun die ferneren Schickungen der Ihrigen zu erfahren begehrt; so muß er selbst sein furchtbares Loos ihr aussprechen. Die gewaltige Aufregung, welche ihn dabei ergreift, schreibt sie seiner Theilnahme zu, und spricht ihm, der sich in gleichem Falle befinde, ihr Mitleid aus; er aber unfähig zum Betrug entdeckt ihr, wer er sei (III, 1.)

> Ich kann nicht leiden, daß du große Seele
> Mit einem falschen Wort betrogen werdest.
> Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder
> Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,
> Zur Falle vor die Füße; zwischen uns

wenn man durch die äußere Ausstattung desselben die Wirkung der Musik zu erhöhen gedenkt. Vielmehr geräth man dadurch in Gefahr, diese zu schwächen, wohl gar ganz aufzuheben, indem man zugleich auf Sinne einzuwirken sucht, durch welche die wahre Wirkung nicht zu erreichen ist. Ein unsichtbarer Furien-Chor, wie ihn Mozart im Don Giovanni vorgeschrieben hat, wird die Musik erst zu ihrer vollen Wirkung bringen, das Gemüth mit dem Schauer des Unsichtbaren und Unaussprechlichen zu ergreifen.

1 Hier schwebte dem Dichter wohl vor, daß bei Homer sich Odysseus bei seinen erdichteten Begebenheiten, die er um zu täuschen erzählt, stets einen Kreter nennt, was man daraus erklärt hat, daß die Kreter als Seefahrer und Abenteurer, wie als gewandte Lügner, bekannt waren.

Sei Wahrheit!
Ich bin Orest! und dieses schuld'ge Haupt
Senkt nach der Grube sich und sucht den Tod:
In jeglicher Gestalt sei er willkommen!

So ist die Erkennung und Vereinigung der Geschwister auf's Schönste herbeigeführt: der edle, keiner Täuschung fähige Sinn des Orestes ist es, der sie bewirkt. Er spricht die Wahrheit aus, selbst wo sie sein Verderben um so sicherer auf ihn herabzuziehen scheint, und sie gewinnt ihm die Schwester und die Sühnung. Aber nicht sogleich. Denn als nun Iphigenia sich ihm als seine Schwester zu erkennen gibt, da erkennt er sie nicht, weist sie, in der entsetzlichen Qual seiner geängstigten Seele, von sich

Laß, hinweg!
Ich rathe dir, berühre nicht die Locken!
Wie von Kreusa's Brautkleid zündet sich
Ein unauslöschlich Feuer von mir fort.

Und da sie nicht von ihm abläßt, als er sie erkennen muß, da ergreift ihn der furchtbare Gedanke, wie nun sein Schicksal und der alte Fluch des Hauses sich dadurch erfülle, daß er unter der Hand der Schwester fallen solle

Unselige, so mag die Sonne denn
Die letzten Gräuel unsers Hauses seh'n!
Ist nicht Elektra hier? Damit auch sie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu schwererem Geschick und Leiden friste.
Gut Priesterinn! Ich folge zum Altar:
Der Brudermord ist hergebrachte Sitte
Des alten Stammes.

Auf's Neue packt ihn die gräßliche Erinnerung seiner schrecklichen That mit furchtbaren Qualen und umnachtet seinen Geist in Raserei, bis er ermattet niedersinkt. Während Iphigenia bei Pylades Hülfe sucht, lösen sich die Bande seiner Wuth, sein Geist wird von einer traumhaften Ruhe umfangen, er glaubt sich in die Unterwelt versetzt, und hier, wo jeder Frevel abge-

büßt, sieht er Atreus und Thyestes, sieht Agamemnon und Klytaemnestra versöhnt und friedlich mit einander wallen[1], auch er darf sich ihnen nahen, auch er wird von ihnen willkommen geheißen[2]. Iphigenia und Pylades, die zu ihm heran treten, wähnt er gleichfalls zu den Todten hinabgekommen und begrüßt sie froh. Da wendet sich Iphigenia mit heißer Bitte an die Göttin (III. 3.)

> O laß den einz'gen Spätgefundnen mir
> Nicht in der Finsterniß des Wahnsinns rasen!
> Und ist dein Wille, da du hier mich bargest,
> Nunmehr vollendet, willst du mir durch ihn,
> Und ihm durch mich die sel'ge Hülfe geben,
> So lös' ihn von den Banden jenes Fluchs.

Auch Pylades tritt mit sanft mahnender Rede zu ihm, und endlich erkennt er, daß er lebe, daß die Versöhnung, deren er im Tode erst theilhaftig zu werden hoffte, nun schon im Leben ihm geschenkt sei.

> Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
> Die Eumeniden zieh'n, ich höre sie,
> Zum Tartarus, und schlagen hinter sich
> Die eh'rnen Thore fernabdonnernd zu.

Betrachten wir nun näher, wie unser Dichter seine Aufgabe gelöst hat. Zunächst sehen wir, wie er die Sühnung Orestes und die Wiedererkennung Iphigenias in den engsten, innerlichsten Zusammenhang gebracht, und in diese Vereini-

1 Die Frage, warum in dem Monolog des Orestes Tantalus als Verdammter erwähnt werde, ist dahin zu beantworten, daß er als einer, der an den Göttern selbst sich vergangen, die Versöhnung nicht finden könne, wie jene, welche gegen Menschen gefehlt. So dient auch dieses, um den Gedanken hervorzuheben, den Goethe an einem andern Ort so ausspricht:

> Alle menschliche Gebrechen
> Sühnet reine Menschlichkeit.

2 Sehr schön sagt Schiller (Briefw. 855) „Die Erzählung von den Thyestischen Gräueln und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Figuren wieder in Elysium friedlich zusammen sieht, müssen als zwei sich auf einander beziehende Stücke und als eine aufgelöste Dissonanz vorzüglich herausgehoben werden".

so entschiedenen Eindruck macht, daß er, um ein antikes Bild zu reproduciren, dieses zum Modell nimmt.

Der Einfluß der Schedelschen Collectaneen auf Dürer läßt sich noch weiter constatiren. Unter Zeichnungen athenischer Sculpturen findet sich die Darstellung eines Delphins (Taf. VIII, 1), der einen auf seinem Rücken lang hingestreckten Knaben durch die Wellen trägt mit der Ueberschrift

Pisce super curvo vectus cantabat Orion

Singend ward durch die Fluth vom Delphin getragen Arion.

Der Schreibfehler Orion statt Arion beweist, daß der Copist die Meinung des Cyriacus nicht verstanden hatte. Alte Münzen zeigen eine ganz ähnliche Gruppe, welche den auf dem Isthmus göttlich verehrten Palämon vorstellt (Taf. VIII, 3); solche konnte Cyriacus gesehen haben, aber die Größe der Zeichnung und der Umstand, daß sie sich unter athenischen Sculpturen findet, legt eine andere Vermuthung nahe. Der Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates stellt bekanntlich die Bändigung der Tyrrhener durch die Satyrn und ihre Verwandlung in Delphine vor; in einigen Figuren ist diese Verwandlung durch Verschmelzung der menschlichen mit der Fischgestalt in der glücklichsten Weise ausgedrückt (Taf. VIII, 2). Aber es wäre sehr denkbar, daß Cyriacus, der das kleine, ziemlich angegriffene Relief von unten sah, wenn er den Gegenstand nicht erkannte, die befremdliche Gestalt für einen auf dem Delphin ausgestreckten Menschen hielt, für Arion erklärte und danach seine Zeichnung einrichtete. Dürer ward hier durch das künstlerische Motiv angezogen; in einer ebenfalls in Wien aufbewahrten überaus schönen Handzeichnung (Taf. VIII, 4) hat er zwar die Grundmotive der Composition sichtlich von Schedels Zeichnung entlehnt, aber beide Gestalten völlig umgebildet und zu einem neuen, reizenden Ganzen verschmolzen. Daß er den Sinn recht gefaßt hatte, beweist nicht allein der in correcter Fassung übergeschriebene Vers, sondern daß sein Arion ein reifer Jüngling ist, der in der Linken die Leier hält.

Auch die Tradition der Wissenschaft und Kunst geht oft seltsame Wege. Die Zeichnungen, welche von Cyriacus heimge-

bracht in Italien wirkungslos verschollen waren, haben durch entstellte Copien in die Seele des deutschen Künstlers den Strahl der alten Kunst geworfen, der ihn zu schöpferischer Nachbildung anregte.

Goethes
Iphigenia auf Tauris
und die antike Tragödie.

Im Februar 1779 entschloß sich Goethe für eine Aufführung auf dem fürstlichen Liebhabertheater Iphigenia, die ihn gewiß innerlich schon länger beschäftigt hatte, auszuarbeiten und niederzuschreiben. Er war, durch mancherlei Geschäfte gestört, „nur den einen Fuß im Steigriemen des Dichterhippogryphs" [1], noch nicht weit vorgerückt, als er Anfang März eine Rundreise zur Rekrutenaushebung antreten mußte, auf welche er für die Mußestunden seine dichterische Arbeit mitnahm. Ein paar schöne Tage „in dem ruhigen und überlieblichen Dornburger Schlößchen" förderten ihn darin, sonst „wäre das Ei, halb angebrütet, verfault" [2]; auch in Apolda und Buttstedt konnte der „vielgeschundene ambulirende Poet", wenn er die jungen Burschen „nach der Physiognomik des rheinischen Strichmaßes classificirt hatte, in seine alte Burg der Poesie steigen und an seinem Töchterchen kochen" [3]. Am 15. März schickte er Knebel von Weimar aus die drei ersten Akte [4], am 19. März schrieb er auf dem Schwalbenstein bei Ilmenau »sereno die, quieta mente« an einem Tage den vierten Akt der Iphigenie nieder [5]; am 28. März war das Ganze vollendet, wurde am folgenden Tage den fürstlichen Herrschaften vorgelesen, und am Osterdienstag (6. April)

1 Br. an Frau v. Stein I S. 213.
2 Briefw. zw. Goethe u. Knebel I S. 13.
3 Briefw. zw. Carl August u. Goethe I S. 11.
4 Briefw. zw. Goethe u. Knebel I S. 12.
5 Riemer Mitth. II S. 83.

Umgearbeitet nach einem in Greifswald 1843 gehaltenen Vortrag (gedruckt Greifswald 1843).

fand die erste Aufführung Statt, bei welcher Corona Schröter die Iphigenia, Goethe den Orest, Prinz Constantin Pylades, Knebel Thoas, Oberconsistorialsecretair Seidler Arkas gaben. Am 12. April fand eine Wiederholung Statt, sowie in Mercks Gegenwart am 12. Juli in Ettersburg, wobei Carl August die Rolle des Pylades übernahm; auch im April 1780[1] und am Geburtstag der Herzogin Louise (30. Jan.) 1781[2] wurde Iphigenie von Neuem aufgeführt. Der Eindruck war der günstigste, Goethe freute sich, daß die Wirkung „eine gar gute, besonders auf reine Menschen" gewesen sei[3]. Auch auswärts verbreitete sich ihr Ruf, Freunde wünschten sie in Abschrift zu lesen, Dalberg verlangte sie zur Aufführung für Mannheim[4]. Allein Goethe, der schon beim Niederschreiben das Stück nur für eine Skizze erklärte, dem erst die Farben aufgelegt werden müßten[5], fand es auch nachher „viel zu nachlässig geschrieben, als daß es sich sobald in die freiere Welt wagen könnte". Der rhythmische Gang der Prosa, in welcher es geschrieben war[6], brachte ihn schon jetzt auf den Gedanken, daß die metrische Form für dieses Drama die angemessene sei; er machte einen Versuch seine Prosa in Verse zu „übersetzen"[7], der aber bald liegen blieb. Im November 1781 war dann eine Umarbeitung zu Stande gekommen, zwar „den Umständen nach nur flüchtig"[8], doch theilte er sie in dieser Gestalt den Freunden mit, „nicht als Werk oder Erfüllung jener alten Hoffnungen werth", wie er an Jacobi schrieb, „sondern daß sich mein Geist mit dem deinigen unterhalte, wie mir das Stück mitten unter kümmerlichen Zerstreuungen vier Wochen

1 Br. an Frau v. Stein I S. 293 ff.

2 Br. an Frau v. Stein II S. 18. Briefw. zw. Carl August und Goethe I S. 14.

3 Riemer Mitth. II S. 83 f.

4 Düntzer Goethes Iphigenia S. 145.

5 Br. an Frau v. Stein I S. 216.

6 Schiller, dem Corona Schröter die Iphigenia nach dem ersten Manuscript, wie es in Weimar gespielt wurde, vorlas, schrieb an Körner (I S. 194) „Es ist eigentlich auch in Jamben, aber mit Einmischung prosaischer Stellen, so daß es für eine poetische Prosa gilt."

7 Br. an Frau v. Stein II S. 64.

8 Br. an Lavater S. 139.

eine stille Unterhaltung mit höheren Wesen war" [1]. Er war wieder zur Prosa zurückgekehrt, deren rhythmischer Eindruck so nachdrücklich war, daß Wieland Iphigenie als eine noch ungedruckte Tragödie in Jamben, „ebenso ganz im Geiste des Sophokles als sein Götz im Geiste Shakespears geschrieben", bezeichnete [2]. Als Goethe im Sommer 1786 beschloß Iphigenie in seine gesammelten Schriften aufzunehmen, ließ er sich durch Wielands und Herders Zureden bestimmen, sie zu reiner metrischer Form durchzubilden, und nahm sie zu diesem Zweck mit nach Karlsbad. „Gestern Abend ward Iphigenie gelesen" schreibt er (23. Aug.) an Frau v. Stein „und gut sentirt. Dem Herzog wards wunderlich dabei zu Muthe. Jetzt da sie in Verse geschnitten ist, macht sie mir neue Freude, man sieht auch eher, was noch Verbesserung bedarf. Ich arbeite daran und denke morgen fertig zu werden" [3]. Aber so leicht sollte ihm die Vollendung nicht werden; er nahm sie mit über die Alpen, erst unter dem glücklichen Himmel Italiens, „wo man den ganzen Tag nicht an seinen Körper denkt, sondern wo es einem gleich wohl ist" reifte sie zur schönen Form. „Ich bin fleißig und arbeite die Iphigenie durch" schrieb er dem Herzog im ersten Brief nach seiner Flucht. „Sie quillt auf, das stockende Silbenmaaß wird in fortgehende Harmonie verwandelt. Herder hat mir dazu mit wunderbarer Geduld die Ohren geräumt. Ich hoffe glücklich zu sein" [4]. Es war nun auf der Reise seine tägliche Arbeit, die ihm „unter dem fremden Volk, unter den neuen Gegenständen ein gewisses Eigenthümliches und ein Rückgefühl ins Vaterland" gab. Jede Station, Torbole, Verona, Vicenza, Padua, Venedig ist durch regelmäßiges Fortschreiten derselben bezeichnet; von da an stockt sie, unterwegs beschäftigt ihn innerlich der Plan zu einer Iphigenie in Delphi, mit einer Wiedererkennung, „dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein" [5]. In Rom aber machte er sich wieder mit Ernst an die Arbeit, die er nun nicht wieder

1 Br. an Jacobi S. 62.
2 Teutsch. Mercur 1784. I S. 241. Wieland Werke XLIV S. 166.
3 Br. an Frau v. Stein III S. 287.
4 Briefw. zw. Carl Aug. u. Goethe I S. 58.
5 Goethe Werke XXVII S. 169 f.

aus den Händen ließ, bis sie fertig vor ihm lag. „Was mich noch so sehr an ihm freut", schreibt Tischbein an Lavater „ist sein einfaches Leben. Er begehrte von mir ein kleines Stübchen, wo er schlafen und ungehindert arbeiten könnte, und ein einfaches Essen, das ich ihm dann leicht verschaffen konnte, weil er mit so wenigem begnügt ist. Da sitzt er nun jetzt und arbeitet des Morgens an seiner Iphigenia fertig zu machen bis um neun Uhr. Dann geht er aus und sieht die großen hiesigen Kunstwerke" [1]. Gewissermaßen Illustration dieses Briefes ist eine Skizze Tischbeins, welche Goethe im leichtesten Hauscostum aus dem Fenster sehend, von hinten und doch vollkommen kenntlich darstellt. Das große Oelgemälde, auf welchem Tischbein Goethe im weißen Mantel auf einem umgestürzten Obelisken ruhend in der Campagne vorstellte [2] — jetzt im Rothschildschen Besitz —, weist auf die Iphigenie hin; neben ihm ist ein Relief sichtbar, Orestes und Pylades als Gefangene vor Iphigenie geführt, nach einem antiken Sarkophag [3]. Goethe selbst beschreibt, in welcher Weise die Umarbeitung von Statten ging. „Abends beim Schlafengehen bereitete ich mich aufs morgende Pensum, welches denn sogleich beim Erwachen angegriffen wurde. Mein Verfahren dabei war ganz einfach: ich schrieb das Stück ruhig ab und ließ es Zeile vor Zeile, Period vor Period, regelmäßig erklingen. Was daraus geworden ist, werdet ihr beurtheilen. Ich habe dabei mehr gelernt als gethan" [4]. Eine große Hülfe fand er dabei im Verkehr mit Moritz, dem er während eines längeren Krankenlagers mit treuer Pflege zur Seite stand; in seinen Ansichten über die deutsche Prosodie fand er die bisher immer vermißten sicheren Anweisungen für den Versbau, ohne welche er kaum glaubte zum Ziel gelangen zu können [5]. Er

1 U. Hegner Beitr. zur näh. Kenntn. Lavaters S. 201.

2 Goethe Werke XXVII S. 247 f. 282.

3 Lips hat als Vignetten zu der Göschenschen Ausgabe die Reliefs eines anderen Sarkophags, den Muttermord des Orestes und seine Flucht vor den Furien aus Delphi gestochen. Auf seinem Titelkupfer ist die Gestalt der Iphigenie der Iphigenie in Aulis auf dem schönen Altar in Florenz, Orest und Pylades der Gruppe von Ildefonso nachgebildet, von der auch das Bild der Diana entlehnt ist.

4 Goethe Werke XXVII S. 252.

5 Goethe Werke XXVII S. 254 f.

fühlte sich nicht wenig erleichtert, als diese Arbeit, die ihn „ein völliges Vierteljahr unterhalten und aufgehalten, beschäftigt und gequält" hatte, beendigt war. Zwar entdeckte er beim Vorlesen noch manche Stelle, die „ihm gelenker vom Munde ging, als sie auf dem Papier stand", aber er hatte sich stumpf gearbeitet und gab es Herder anheim, ob er noch ein paar Federzüge hineinthun wolle. Und so sandte er sein „Schmerzenskind" den Freunden in die Heimath zu: „Freilich steht nicht auf dem Papier was ich gesollt, wohl kann man errathen, was ich gewollt habe[1].

Die jungen Künstler, welchen Goethe seine Iphigenie vorlas, „an jene früheren, heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, erwarteten etwas Berlichingisches und konnten sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden; doch verfehlten die edlen und reinen Stellen nicht ihre Wirkung"[2]. Aber auch in Weimar machte sie nicht den Eindruck, den er gehofft hatte, die Aeußerungen von daher müssen nicht sehr befriedigt gelautet haben, denn er schrieb „Ich merke wohl, daß es meiner Iphigenia wunderlich ergangen ist, man war die erste Form so gewohnt, man kannte die Ausdrücke, die man sich bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte; nun klingt das alles anders und ich sehe wohl, daß mir niemand für die unendlichen Bemühungen dankt"[3]. So trat auch für ihn selbst die Iphigenia zurück. Als Jacobi, der die Abschrift der prosaischen Bearbeitung mit thränenreicher Begeisterung aufgenommen hatte[4], Goethe in Pempelfort im Nov. 1792 Iphigenia zur abendlichen Vorlesung in die Hand gab, wollte ihm das gar nicht munden: „dem zarten Sinne fühlt ich mich entfremdet, auch von andern vorgetragen war mir ein solcher Anklang lästig"[5]. Einige Jahre später schrieb ihm Schiller, als beide gemeinsam das Wesen des Epos und des Drama untersuchten „Ihre Iphigenia schlägt offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält. Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal

1 Goethe Werke XXVII S. 251.
2 Goethe Werke XXVII S. 255.
3 Goethe Werke XXVIII S. 55.
4 Br. an Jacobi S. 63.
5 Goethe Werke XXX S. 195 f.

zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht"[1]. Aber Goethe ging darauf nicht ein.

Nachdem Iphigenia in Wien am 7. Januar 1800 bei einem glänzenden Hoffest gegeben worden war, bat Carl August Goethe Iphigenie, „die so viele tausend Gulden und Lichter in Wien gekostet hat"[2], gelegentlich vor seinen Richterstuhl zu schicken, und regte die Aufführung derselben in Weimar an. Schiller zweifelte beim Durchlesen nicht an einem guten Erfolg der Darstellung bei wenigen geringfügigen Veränderungen; allein Goethe, der „mit wunderlichen Empfindungen" an die Lecture ging, meinte, sie möchte schwerlich „selbst durch die Künste des Herrn v. Eckartshausen, wie solche kürzlich durch den Reichsanzeiger offenbart worden, zu palingenesiren sein"[3]. Es kam auch nicht zur Aufführung, während im selben Jahre Glucks Iphigenia in Tauris mit großem Beifall gegeben wurde[4]. Im Februar 1802 aber wurde der Gedanke der Aufführung wieder ernstlich aufgenommen. Goethe schickte das „gräcisirende Schauspiel", das ihm beim Hineinsehen „ganz verteufelt human" vorkam, an Schiller zur Prüfung[5], der darüber an Körner schrieb: „Hier wollen wir im nächsten Monat Goethes Iphigenie aufs Theater bringen; bei diesem Anlaß habe ich sie aufs Neue mit Aufmerksamkeit gelesen, weil Goethe die Nothwendigkeit fühlt, einiges darin zu verändern. Ich habe mich sehr gewundert, daß sie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat wie sonst; ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt. Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich, aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem ächt dramatischen specificirt, geht ihr sehr ab[6]. Göthe selbst hat mir schon längst

1 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 408.

2 Briefw. zw. Carl August u. Goethe I S. 262.

3 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 708. 710. 715. 719.

4 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 782. 783. 786. Goethe Theaterbriefe S. 45.

5 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 833 f.

6 „Das Stück hat seine Schwierigkeiten" sagte Goethe zu Eckermann (Gespr. II S. 137 f.). „Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegts."

zweideutig davon gesprochen — aber ich hielt es nur für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen aber hat es sich mir auch so bewährt. Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben"[1]. Er zweifelte nicht an der Wirkung auf das Publikum. „Bei unserer Kennerwelt" schrieb er Goethe „möchte grade das, was wir gegen dasselbe einzuwenden haben, ihm zum Verdienste gerechnet werden, und das kann man sich gefallen lassen, da man so oft wegen des wahrhaft Lobenswürdigen gescholten wird"[2]. Er dachte zwar daran, ob man nicht durch einige nicht allzu tiefgreifende Aenderungen der Handlung mehr Leben und Bewegung geben könne; indeß gab er dies auf, und als Goethe erklärte, daß es ihm unmöglich sei, mit der Iphigenia etwas anzufangen, und wenn Schiller es nicht wagen wollte, die paar zweideutigen Verse zu corrigiren und das Einstudiren zu dirigiren, so werde es mit der Aufführung nicht gehen, übernahm er bereitwillig diese Sorge. Am 15. Mai fand die lang erwartete Aufführung Statt[3], zu der Goethe aus Jena, ohne eine Probe mitgemacht zu haben, „wie ein anderer Jenenser auch" herüberkam, „um an Schillers Seite einen der wunderbarsten Effekte zu erwarten, die er in seinem Leben gehabt habe: die unmittelbare Gegenwart eines für ihn mehr als vergangenen Zustandes"[4]. Von da an wurde es eine Ehrensache der deutschen Bühnen, Goethes Iphigenia auf dem Repertoire zu halten.

Später äußerte Goethe einmal: „Ich schrieb meine Iphigenia aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück

1 Schiller Briefw. m. Körner IV S. 258 f.

2 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 836.

3 Falk Kleine Abh. S. 112 ff. Genast Aus d. Tageb. e. alt. Schausp. I S. 127 f. Weber Zur Gesch. d. Weim. Theat. S. 65 ff.

4 Briefw. zw. Schiller u. Goethe 849—860.

ungeschrieben geblieben"[1]. Allein mehr noch als der antike Stoff wirkte die reine Schönheit der Form, welche die von Winckelmann aufgestellten Kriterien der antiken Kunst, edle Einfachheit, ruhige stille Größe, so vollständig zu erfüllen schienen, dahin, daß man Iphigenia als eine gelungene Wiederbelebung der antiken Tragödie anzusehen sich gewöhnte. Zwar hat es nicht an Hinweisungen gefehlt, wie verschieden in ihrem Wesen Goethes Iphigenia vom antiken Drama sei[2]; Schiller bewies Goethe, daß er wider Wille romantisch sei, und daß Iphigenia durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so classisch und im antiken Sinne sei, als man glauben möchte[3]; Tieck behauptet[4], was dieses Gedicht so hoch stelle und mit süßem Reiz durchdringe, sei eben, daß es nicht griechisch, sondern ganz deutsch und Goethisch sei, daß der Anklang der Vorzeit, die Mythe und das Fremde nur benutzt werde, um das Eigenthümliche zu geben[5]. Indessen wird es nicht ohne Interesse sein, näher darauf einzugehen, inwiefern die Motive der Goetheschen Iphigenia, die Art und Weise, wie in derselben der zu Grunde liegende Mythus behandelt ist, mit der antiken Auffassung übereinstimme.

Während es die Aufgabe der Wissenschaft ist, durch sorgfältige Einzelforschung die Punkte festzustellen, welche durch die geprüfte Ueberlieferung als sicher beglaubigt gelten dürfen, um von denselben aus durch bewußte Combination eine Herstellung des lückenhaften Bildes zu versuchen, ist es dem Dichter verliehen, durch unmittelbare Anschauung die unter den überlieferten Trümmern geretteten Keime zu entdecken, aus welchen unter seinen bildnerischen Händen nach den Gesetzen der Kunst ein Ganzes wiederum emporwächst, das zwar der historischen Beglaubigung entbehrt, aber die poetische Berechtigung in sich trägt. Ist der Dichter eine den Griechen innerlich nahe verwandte Natur, so

1 Riemer Mitth. II S. 716.

2 Solger nachgel. Schr. I S. 125 ff. II. S. 615. Immermann Dramen u. Dramaturg. S. 89 ff. Gervinus Neuere Gesch. d. poet. Nationallitt. d. Deutschen II S. 96 ff.

3 Eckermann Gespr. m. Goethe II S. 203 f.

4 Tieck Vorr. zu Lenz ges. Schr. I S. XLI.

5 Ein Aesthetiker fand sogar heraus, Iphigenie sei bei allen Schönheiten doch nichts als eine musterhafte Nachbildung des französischen Trauerspiels. Saat von Goethe gesäet (Weim. u. Leipz. 1808) S. 15.

wird er in den Sagen die Züge herausfühlen, welche eine unvergängliche, allgemein menschliche Bedeutung haben, und in der Form, welche sie angenommen haben, die Motive empfinden, welche einer freien Gestaltung fähig sind. Es wird ihm gelingen, den abgerissenen Faden der Mythenbildung wieder aufzunehmen und fortzuspinnen, die Sage in ähnlichem Sinne, wie es die alten Dichter vermochten, neu zu beleben, indem er sie mit der Seele seiner dichterischen Individualität, mit der Seele seiner Zeit erfüllt. So wird er ein Kunstwerk schaffen, in welchem antike und moderne Natur untrennbar verschmolzen sind, das weder antik noch modern, im höchsten Sinn echte Poesie ist. Keinem Dichter ist diese Palingenesie antiker Mythen in gleicher Weise gelungen, wie Goethe. Daß sein Prometheus nicht der feuerraubende Titan der alten Sage, sondern der Repräsentant seiner eigenen mißmuthig grübelnden und strebenden Natur ist, würde, auch wenn er es nicht selbst sagte, jeder leicht erkennen. Ein eigenthümlicheres Gebilde ist Ganymed. Wenn sein

Hinauf! Hinauf strebts
Aufwärts!
Umfangend umfangen!

uns verkörpert erscheint in den schönen antiken Gruppen, welche den reizenden Jüngling vom Adler getragen emporschwebend darstellen, so ist doch das Gefühl des zärtlichen Versenkens in die Natur, der Sehnsucht aus dieser Natur

Aufwärts an deinen Busen
Allliebender Vater!

der alten Sage vom Ganymed, ja dem Alterthum überhaupt ganz fremd: es ist die Seele, welche den schönen Körper nun belebt hat. Auch die Braut von Korinth ist nicht allein ein glänzender Beweis der Kunst, welche es vermochte, aus einem trocknen, noch dazu unvollständigen, Polizeibericht über eine einfältige Gespenstergeschichte ein tiefergreifendes, durch wunderbares Colorit das Alterthum hervorzauberndes Gemälde herzustellen; die symbolische Bedeutung, welche dem Ganzen dadurch gegeben ist, daß die gespensterhafte Erscheinung zum Ausdruck des vor dem Christenthum verlöschenden Heidenthums gemacht wird, ist ganz aus dem Gedanken

des modernen Dichters hervorgegangen. Die größte und edelste Schöpfung auf diesem Gebiet ist die Iphigenie.

Der Mythus, welcher derselben zu Grunde liegt, ist so bekannt, daß es genügt, ihn in seinen Umrissen hier anzudeuten.

Iphigenia stammt aus einem alten Schuld- und Fluchbeladenen Geschlecht. Ihr Ahnherr Tantalus, den die Gunst der Götter sogar zu ihrem Tischgenossen erhoben, hatte sich in frevelem Uebermuth an ihnen vergangen, und büßte im Tartarus durch ewig neue Qual. Stets trat dem Schmachtenden der Genuß lockend vor die Lippen, um stets ihm zu entfliehen, wenn er ihn ergreifen wollte: so straften die Götter den Sterblichen, der über die Gränzen der Menschheit hinaus ihnen gleich zu sein strebte; denn sie allein haben müheloſen, ewig seligen Genuß, der Mensch aber, der sich nicht bescheiden kann, nur die Qual fruchtlosen Mühens ohne Ende. Von Tantalus schlingt sich um sein ganzes Haus eine furchtbare Kette von Verbrechen, deren Strafe stets eine neue, schrecklichere Verschuldung ist. Sein Sohn — doch hören wir lieber Iphigenia selbst dem Thoas ihrer Vorfahren Schicksal berichten (I, 3)

Schon Pelops, der gewaltig-wollende,
Des Tantalus geliebter Sohn, erwarb
Sich durch Verrath und Mord das schönste Weib,
Oenomaus Erzeugte, Hippodamien.
Sie bringt den Wünschen des Gemahls zwei Söhne,
Thyest und Atreus. Neidisch sehen sie
Des Vaters Liebe zu dem ersten Sohn
Aus einem andern Bette wachsend an.
Der Haß verbindet sie, und heimlich wagt
Das Paar im Brudermord die erste That.
Der Vater wähnet Hippodamien
Die Mörderin, und grimmig fordert er
Von ihr den Sohn zurück und sie entleibt
Sich selbst —
— Nach ihres Vaters Tode
Gebieten Atreus und Thyest der Stadt
Gemeinsam herrschend. Lange konnte nicht
Die Eintracht dauern. Bald entehrt Thyest

Des Bruders Bette. Rächend treibt Atreus
Ihn aus dem Reiche. Tückisch hatte schon
Thyest, auf schwere Thaten sinnend, lange
Dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich
Ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen.
Dem füllet er die Brust mit Wuth und Rache
Und sendet ihn zur Königsstadt, daß er
Im Oheim seinen eigenen Vater morde.
Des Jünglings Vorsatz wird entdeckt; der König
Straft grausam den gesandten Mörder, wähnend,
Er tödte seines Bruders Sohn. Zu spät
Erfährt er, wer vor seinen trunknen Augen
Gemartert stirbt; und die Begier der Rache
Aus seiner Brust zu tilgen, sinnt er still
Auf unerhörte That. Er scheint gelassen,
Gleichgültig und versöhnt, und lockt den Bruder
Mit seinen beiden Söhnen in das Reich
Zurück, ergreift die Knaben, schlachtet sie,
Und setzt die ekle schaudervolle Speise
Dem Vater bei dem ersten Mahle vor.
Und da Thyest in seinem Fleische sich
Gesättigt, eine Wehmuth ihn ergreift,
Er nach den Kindern fragt, den Tritt, die Stimme
Der Knaben an der Saalesthüre schon
Zu hören glaubt, wirft Atreus grinsend
Ihm Haupt und Füße der Erschlag'nen hin. —
Du wendest schaudernd dein Gesicht, o König:
So wendete die Sonn' ihr Antlitz weg
Und ihren Wagen aus dem ew'gen Gleise.

Atreus Sohn Agamemnon war vermählt mit Klytaemnestra, welche dem Gemahl zwei Töchter, Iphigenia und Elektra, und den Sohn Orestes gebar, und schon schien der Fluch des Geschlechts sich zu lösen und Friede das Haus des Atreus zu beglücken, da entführte Paris die schöne Helena nach Troja. Einmüthig standen die Fürsten von Hellas auf, den schmählichen Verrath zu rächen, und versammelten sich in Aulis, wo sie Agamemnon zum Oberbefehlshaber erwählten. Dort er-

legte dieser auf der Jagd eine der **Artemis** heilige Hindin, und fügte zu dem Vergehen das übermüthige Trotzwort, wie er der Jagdgöttin Beistand nun nicht mehr bedürfe, ja wohl mit ihr selbst den Wettstreit unternehme. Diesen Frevel ließ die Gottheit nicht ungestraft. Denn nach der religiösen Vorstellung der Hellenen, welche besonders in der Tragödie entwickelt worden ist, wurde diese Gesinnung, welche des Beistandes der Götter entrathen zu können wähnte, die auf einer Verkennung der den Menschen gesetzten Schranken beruhete, vor allen, selbst wo sie in einer augenblicklichen Aufwallung sich zeigte, auch an sonst herrlichen Männern schwer gestraft. Ebendieselbe brachte auch dem **Aias** Verderben, wie es bei Sophokles heißt [1]

Denn ungeschlachte Leiber, überlästige
Läßt Götterhand hart fallen unter Mißgeschick,
Sprach der Prophet, wo einer Mensch zwar von Geburt,
Doch nicht gesinnt ist nach dem Maaß der Menschlichkeit.
Er aber (Aias) gleich im Aufbruch aus dem Haus' erwies
Sich unvernünftig bei des Vaters weisem Rath.
Der gab ihm ernstlich Mahnung: Suche Sohn im Kampf
Den Sieg Dir, aber mit der Gottheit stets den Sieg.
Und er, großprahlend, sinnverkehrt, erwiederte:
Mit Göttern, Vater, mag sogar der Nichtige
Des Siegs theilhaftig werden, ich vertrau' jedoch,
Auch ohne sie mir zu erringen solchen Preis.
So übermüthig prahlt' er. Dann zum andernmal,
Als auf den Feind mit Muth ihn hieß der heiligen
Athena Zuruf schwingen seine Heldenfaust,
Rief er zurück ihr dies heillos vermess'ne Wort:
Den andern unsers Heeres stelle, Königin,
Dich nah; wo ich steh', bricht nie durch der Sturm der Schlacht.
Mit solchen Reden hat der Göttin Bitterkeit
Er sich erworben, nicht gesinnt nach Menschenmaaß.

Durch widrige Winde hemmte Artemis die Abfahrt des Heers von Aulis, das ungeduldig murrend vom Seher **Kalchas** Aufschluß und Abwehr des göttlichen Zorns verlangte. Zögernd er-

1 Sophokles Ai. 758 ff. nach **Schöll's** Uebersetzung.

klärte dieser, daß der Unwille der Artemis nur durch den Opfertod der Iphigenia gesühnt werden könne. Vergebens weigerte sich der entsetzte Vater, das Blut seiner Tochter zu vergießen, er mußte dem stürmischen Andringen des empörten Heeres, das durch seine Schuld den Kriegszug vereitelt sah, endlich nachgeben. Durch die Vorspiegelung, daß Iphigenia bestimmt sei, noch vor der Abfahrt nach Troja mit Achilles, dem Heldensohne des Peleus und der Thetis, vermählt zu werden, gelang es, Klytaemnestra mit ihrer Tochter nach Aulis zu locken, wo die Jungfrau trotz des Widerstandes der trostlosen Mutter dem Tode entgegengeführt wurde, welchem sie sich mit großem Sinn als ein reines Opfer willig für den geliebten Vater darbot. Allein Artemis, die nicht ihren Tod wollte, entriß sie, in eine Wolke gehüllt, dem Opferstahl und versetzte sie in ihren Tempel zu den Tauriern, einem wilden Volk des Nordens, das die Göttin mit Menschenopfern verehrte, wo sie fortan als ihre Priesterin walten sollte. Den Opfernden aber war dieses Wunder verborgen geblieben, für sie war Iphigenia geopfert und unrettbar verloren. So beschwor die Schuld Agamemnon's auf's Neue den schlummernden Dämon seines Geschlechts. Klytaemnestra, welche nicht vergessen konnte, wie grausam man die heiligsten Gefühle ihres Mutterherzens getäuscht hatte, und in dem Vater der geliebten Tochter nur den Mörder derselben sah, faßte in ihrem Herzen Groll und Haß gegen Agamemnon. Um so leichter gab sie in ihrer Einsamkeit den Einflüsterungen des Aegisthus, der während der zehnjährigen Abwesenheit ihres Gemahls mit Liebe um sie warb, Gehör. Ihn hatte Thyestes, nach der Verheißung eines Orakels, in blutschänderischer Umarmung mit seiner eigenen Tochter Pelopea als einen Rächer an dem Sohne des Atreus erzeugt. Als Agamemnon nach der Eroberung Troja's heimkehrte, empfing ihn zwar Klytaemnestra mit heuchlerischer Freude, aber das Bewußtsein ihrer Schuld, das nie erloschene Rachegefühl, neu angefacht durch Eifersucht, da sie ihn von Kassandra, Priamus schöner Tochter, begleitet sah, trieben sie zu der ungeheuren That — beim Gastmahl fiel Agamemnon unter den Streichen der Ehebrecher. Nicht lange freute sich das Paar der Frucht ihres Verbrechens; in Orestes, der ihren Nachstellungen entzogen bei einem Gastfreunde seines Vaters, Strophius, mit dessen Sohn

Pylades erzogen wurde, wuchs ihnen ein Rächer heran. Auf das Geheiß des delphischen Orakels, das ihm selbst an der Mutter den Vater zu rächen befahl, machte sich der Jüngling mit seinem treuen Pylades nach Mycenae auf; dort fand er Elektra, seine Schwester, die um ihrer Anhänglichkeit an den gemordeten Vater willen erniedrigt und geschmäht, nur in der Hoffnung auf ihn, den Rächer, noch lebte, und die glimmende Gluth des Zorns und der Rache in ihm zur hellen Flamme schürte. Durch List gelangte er zu Aegisthus und Klytaemnestra, beide fielen unter seinem Schwert; vergebens flehte die Mutter auf ihren Knien den Sohn um Mitleid an, vergebens beschwor sie ihn bei der Mutterbrust, die ihn genährt, um Schonung, er sah nur die Mörderin des Vaters vor sich und opferte sie seiner Rache. So war das schreckliche Verbrechen durch das unnatürlichste von allen gestraft, der Rächer seines Vaters war ein Muttermörder geworden: wie konnte diese That dem Fluch entgehen! (III, 1).

Wie gährend stieg aus der Erschlagnen Blut
Der Mutter Geist
Und ruft der Nacht uralten Töchtern zu:
„Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher! Euch ist er gewiß!"
Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
Mit der Begier des Adlers um sich her.
Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen
Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten,
Der Zweifel und die Reue leis' herbei.
Vor ihnen steigt ein Dampf vom Acheron,
In seinen Wolkenkreisen wälzet sich
Die ewige Betrachtung des Gescheh'nen
Verwirrend um des Schuld'gen Haupt umher,
Und sie, berechtigt zum Verderben, treten
Der gottbesä'ten Erde schönen Boden,
Von dem ein alter Fluch sie längst verbannte.
Den Flüchtigen verfolgt ihr schneller Fuß,
Sie geben nur um neu zu schrecken Rast.

So schien denn diese furchtbare That, als der letzte Ring in der schrecklichen Kette von Greueln, welche das Geschlecht des

Tantalus umstrickte, mit ihrem unabwendbaren Fluch den letzten Sprößling zu verderben. Wer seiner Mutter Blut vergossen, wie konnte der je Ruhe und Frieden finden? Aber Orestes durfte als frommer Sohn den Tod des Vaters nicht ungerächt lassen, auch das Versäumniß dieser heiligen Pflicht überlieferte ihn dem Fluch; die Götter selbst hatten ihm den Mord der Mutter geboten und ihm ihren Schutz versprochen, wie konnte dies klare Gotteswort zu Schanden werden?

Wir stehen hier an dem Hauptpunkt unserer Betrachtung. Wie war dieser Zwiespalt zu lösen? wie konnte dem Muttermörder Sühnung zu Theil und so der Fluch in Friede gewandelt werden? Sehen wir also zuerst, wie das Alterthum die Frage löste, wie namentlich die antike Tragödie, die wir vorzugsweise zu befragen haben, diese Aufgabe erfüllte.

Bekanntlich haben wir von Aeschylus eine Trilogie, drei zu einem Ganzen eng unter sich verbundene, zusammen aufgeführte Tragödien, welche den Mord des Agamemnon und seine Folgen behandeln, die Orestie, für uns um so merkwürdiger als das einzige erhaltene Beispiel der großartigen Compositionsweise, in welcher dieser erhabene Dichtergeist die tragischen Mythen zu behandeln pflegte. Hier sind nur die wesentlichsten Motive derselben unserem Zwecke gemäß näher ins Auge zu fassen. Während im ersten Drama, Agamemnon, der Held desselben, im Glanze seines Sieges nach Hause kehrt, um von der treulosen Gattin und ihrem Buhlen den Todesstreich zu empfangen, sehen wir im zweiten, die Grabesspenderinnen (Choephoren), Orestes heimgekehrt mit dem Auftrag des Apollo, wie er selbst sagt

> Der dieses Wagniß mir gebeut,
> Der laut mich aufrief, Qualen, sturmgegeißelte,
> In meinem heißdurchglühten Herzen mir verhieß,
> Wenn ich meines Vaters Mörder nicht verfolgete,
> Zur Rache sie zu morden mit demselben Mord;
> Zerstört von seinen Strafen, nicht an Hab' und Gut,
> Nein, an der lieben Seele, sprach er, würd' ich dann
> Drum leiden vieles, unerträglich bittres Leid [1].

Am Grabe des Vaters findet er Elektra, die ein Todtenopfer zu verrichten dorthin kam, er gibt sich ihr zu erkennen,

[1] Aeschylus Choeph. 270 ff. nach Droysens Uebersetzung.

und beide Geschwister feiern unter den ergreifendsten Umständen das Wiedersehen. Von Elektra in seinen Vorsätzen noch bestärkt, verabredet Orestes mit ihr die List, welche ihm Aegisth und Klytaemnestra in die Hände liefern soll. Es gelingt, sie durch das Vorgeben zu täuschen, daß er die Nachricht von dem Tode des gefürchteten Sohnes überbringe, und beide trifft sein rächendes Schwert. Aber kaum ist die Unglücksthat vollbracht, so erheben sich vor seinem wirren Blicke die Erinnyen, die uralten Göttinnen, die das vergossene Blut rächen, in furchtbarer Gestalt

Gorgonen gleich
Die faltig schwarzverhüllten, haardurchflochtenen
Mit dichten Schlangen —
Aus ihren Augen triefen sie grausenhaftes Blut [1].

Sie drängen sich um ihn her und heften sich an seine Fersen, daß er, wie er auch rastlos über Land und Meer fliehe, nimmer ihres schrecklichen Geleites ledig werden kann. In der dritten Tragödie, den Eumeniden, erblicken wir Orestes wiederum in den Tempel des sühnenden Apollo in Delphi geflüchtet, in dessen Nähe die Erinnyen von Schlaf befangen ruhen. Diese Frist benutzt Apollo um Orestes im Geleite des Hermes nach Athen zum Heiligthum der Pallas zu entsenden, wo er Erlösung finden werde. Die Erinnyen weckt der Schatten Klytaemnestras aus ihrem Schlaf und feuert sie zu neuer Verfolgung an; sie erwachen, sehen, daß ihr Opfer entflohen ist, und wenden sich mit der unwilligen Klage an Apollo, daß er, ein junger Gott, ihr uraltes Recht kränke. Er aber verweist die grauenhaften, auch den Göttern verhaßten Wesen, auf das höhere Recht des Zeus, das zwischen ihnen entscheiden solle. Nach langer Flucht gelangt Orestes, der zwar durch die vorgeschriebenen heiligen Gebräuche vom Mord gesühnt ist, den aber darum die Erinnyen noch nicht lassen, weil keine Sühne den Fluch des mütterlichen Blutes tilgt, zum Tempel der Pallas in Athen, und fleht ihr Bild umfassend ihre Hülfe an, indem er sich auf Apollos Befehl beruft. Die Göttin erscheint; allein nachdem sie beider Anspruch vernommen, wagt sie nicht selbst

1 Aeschylus Choeph. 1048 ff. 1058.

die Entscheidung zu thun. Sie setzt ein Gericht von zwölf erlesenen Bürgern Athens ein, die als geschworene Richter auf dem Areopag über diesen und von da an über jeden Mord urtheilen sollen; dazu verordnet sie, daß bei Stimmengleichheit der Beklagte frei sein solle. Hierauf beginnt die Verhandlung, wie die der Parteien vor einem Gerichtshof. Orestes gesteht, die Mutter ermordet zu haben, zur Rechtfertigung seiner That ruft er Apollo als Beistand an. Apollo, der zu Orestes Vertheidigung erschienen ist, erklärt, wie er nur den Willen und das Recht des Zeus verkündige, das über alles gelte. Dieses aber wolle, daß der Mord des Gatten durch die Gattin nimmer ungerächt bleibe, und dem Vater sei der Sohn größere Erfurcht schuldig, als der Mutter.

Es ist die Mutter dessen, den ihr Kind sie nennt,
Nicht Zeugerin, nur Pfleg'rin eingesäten Keims;
Es zeugt der Vater, aber sie bewahrt das Pfand
Dem Freund die Freundin, wenn ein Gott es nicht verletzt.
Mit sichrem Zeugniß will ich das bestätigen:
Denn Vater kann man ohne Mutter sein; Beweis
Ist dort die eigne Tochter des Olympier Zeus,
Die nimmer eines Mutterschooßes Dunkel barg,
Und edler Kind gebar doch keine Gottheit je [1].

Die Richter geben nun ihre Stimmsteine ab; sie sind gleich, Orestes ist freigesprochen und kehrt dankend in seine Heimath zurück. Aber noch geben die Erinnyen sich nicht zufrieden, grollend klagen sie, daß ihr uraltes Recht ihnen schmählich genommen worden sei, und drohen dem Lande, das sie so entehrt, mit ihrem Zorn, bis Athene sie mit liebreichen Worten überredet, ihren Groll fahren zu lassen, und ihnen die dankbare Verehrung des Landes verspricht, welches sie, wenn sie sich versöhnen ließen, als die Wohlwollenden anbeten werde. Da endlich geben sie nach, und werden im feierlichen Zuge in ihr Heiligthum geleitet.

Vor allem tritt uns die Vorstellung vom Kampfe zwischen den alten und jungen Göttern entgegen, welche in den Eumeniden oft betont, von Aeschylus namentlich im Prometheus in großartiger Weise zur Darstellung gebracht worden

1 Aeschylus Eumenid. 658 ff.

ist. Es ist der Streit zwischen den uralten Naturmächten und den Göttern hellenischer Sitte und Gesetzlichkeit, welchen der Dichter auszugleichen bemüht ist. „Wer Blut vergießt, deß Blut soll wieder vergossen werden!“ Dies scheint ein ewiges Gesetz der Natur zu sein, zumal für Völker, welche in dem lauten Ruf des von Schmerz gequälten Herzens nach Rache eine mahnende Stimme der Gottheit zu vernehmen glaubten, und dem Fluche des Gemordeten eine weithin wirkende Kraft beilegten. Diese unheimliche Gewalt des Fluchs wurde zu dämonischen Gestalten verkörpert, welche den Mörder ohne Rast und Ruhe, bis ihn die Vergeltung erreicht, verfolgten, den Erinnyen. Wer den Mörder seiner Strafe entzog, versündigte sich an ihnen und that ihrem geheiligten Recht Abbruch. Es war ein bedeutender Fortschritt in der Cultur, als man sich zu der Ansicht erhob, daß die Schuld des Mordes nicht bloß durch Buße an die Angehörigen rechtlich auszugleichen sondern durch bestimmte im Cultus geheiligte Gebräuche vor dem religiösen Gefühl zu sühnen sei. Das war die Satzung des olympischen Zeus, der allen Schutzflehenden seinen Schutz verhießen hatte und auch dem Mörder durch die Sühnung Frieden verlieh; wie er der Sage nach Ixion, der den Vater seiner Braut getödtet hatte, zuerst selbst entsühnt und dadurch das neue Recht festgestellt hatte, welches das alte Recht der Erinnyen aufhob. Aber ein Verbrechen schien dem natürlichen Gefühl zu gräßlich um je gesühnt zu werden, Mord an Blutsverwandten verübt. Wer alle Bande der Natur so freventlich verletzt hatte, der schien jenen dunklen Mächten unrettbar verfallen, ihm gegenüber galt noch das volle Recht der Erinnyen vor jenen milderen Gesetzen. Fragen wir nun, wie der Dichter diesen Zwiespalt, dessen Wesen auch wir wohl verstehen, gelöst hat, so werden wir gestehen müssen, daß seine Lösung unser Gefühl wenig befriedigt. Zunächst wird dieser Kampf, seinem Wesen nach im Innern des Menschen begründet, ganz äußerlich geführt. Nicht Orestes ist es, der ihn kämpft, sondern um ihn wird er gekämpft, er ist gewissermaßen nur der Gegenstand, an welchem die alten und jungen Gottheiten die Kraft ihres Rechts erproben. Selbst nachdem er freigesprochen ist, hat der Kampf sein Ende noch keineswegs erreicht, geben die Erinnyen ihren Zorn noch nicht auf; ein Umstand, in welchem das Zugeständniß ausgesprochen

ist, daß ein solcher Zwiespalt auf diese Weise nicht ausgeglichen werden könne. Denn nicht der Ausgang des Gerichts, sondern erst das Versprechen heiliger Verehrung besänftigt ihren Zorn, ein Versprechen, das ihnen ihre Ansprüche wiederum zugesteht, indem durch diese Verehrung ihre Macht auch für die Zukunft anerkannt wird. Allerdings liegt eben hierin, wenn auch nicht deutlich ausgesprochen, doch der Gedanke einer Versöhnung, welche nicht durch richterlichen Ausspruch herbeigeführt werden konnte, sondern dadurch, daß jene finstern, zürnenden Mächte selbst durch die ihnen gezollte fromme Verehrung in ihrem Wesen wohlthätige werden, die Erinnyen sich zu Eumeniden umwandeln. Daß aber dies schließlich ohne alle Beziehung auf Orestes, nur um dem attischen Land und Volk ihren Segen zuzuwenden, geschieht, zeigt, wie wenig diese Vorstellung bis zu völliger Klarheit ausgebildet war. Ferner hat die Weise, wie der Zwist geschlichtet wird, für uns nichts Beruhigendes. Daß über Ansprüche solcher Art, so tief begründet im Gemüth und in der sittlichen Natur des Menschen, vor einem Gerichtshofe verhandelt und entschieden wird, über die ewigen Satzungen der Götter vor einem Gerichtshofe von Sterblichen, erscheint uns willkürlich und unbegründet. Auch die Anordnung, daß der Beklagte bei gleichen Stimmen der Richter als freigesprochen gelten solle, macht, so schön die Milde sich in derselben ausspricht, den Eindruck einer Willkür, als sei sie nur angenommen, damit Orestes befreit werden könne. Im Grunde ist aber dadurch wiederum ausgedrückt, wie über das Recht eigentlich gar nicht entschieden werden könne, sondern daß nur die Gnade den Orestes freispricht; warum sie ihm nach der langen Verfolgung jetzt zu Theil wird, bleibt unbegründet. Endlich muß der letzte für das Gesetz des Zeus als entscheidend in die Wagschaale gelegte Grund, der von dem Verhältnisse des Weibes zum Manne hergenommen wird, uns nothwendig befremden, namentlich auch durch den vom Ackerbau hergenommenen Vergleich. Freilich darf man nicht übersehen, daß dieser auf einer Auffassungsweise beruht, welche den Griechen nicht nur sehr geläufig war, sondern mit ihren religiösen Vorstellungen eng zusammenhing. Erde und Himmel hatten eine heilige Ehe geschlossen, welche in jedem Frühling aufs Neue gefeiert wurde; unter den Umarmungen des im

befruchtenden Regen sich in ihren Schooß herabsenkenden Himmelsgottes wird die Erde schwanger, und was sie hervorbringt, sind die Früchte dieser Ehe. Daher ward denn auch die Bestellung des Ackers angesehen als eine Schwängerung der Erde, und das Pflügen blieb als ein von den Göttern selbst gelehrtes Abbild jener göttlichen Zeugung ein heiliger Gebrauch, der in Athen alljährlich feierlich, auch mit ausdrücklicher Beziehung auf die Einsetzung der Ehe, begangen wurde. Denn sowie Ackerbau und Ehe, als die Grundlagen des geordneten Staats und des sittlichen Lebens, für göttliche Satzungen, der Zeit wie dem Wesen nach gleich gelten, so wird die Ehe in ihren mannichfachen Beziehungen mit dem Ackerbau symbolisirt. Diese Vorstellungs- und Ausdrucksweise war daher sehr allgemein, und bildliche vom Ackerbau entlehnte Ausdrücke, wie pflügen, säen u. ähnl., sind auch bei den Dichtern, namentlich den Tragikern sehr häufig. Auf attische Zuhörer machte also dieser Vergleich einen durchaus ernsten und edlen Eindruck.

Schon diese Betrachtung weist darauf hin, daß wir von dem Dichter, den alle Zeiten als einen der tiefsinnigsten und ernstesten anerkannt haben, nicht etwa glauben dürfen, er habe die Athener seiner Zeit so wenig überzeugt, als er uns überzeugt. Um ihn recht zu würdigen, müssen wir uns den Standpunkt seiner Zeit und seines Volks vergegenwärtigen. Das religiöse Bedürfniß jedes Menschen, wie jedes Volks, verlangt für den Glauben an das Heil, das ihm durch die erfolgreiche Bekämpfung der Fehler und Schwächen seiner Natur zu Theil werden wird, eine sichere Gewähr. Er fühlt, daß er im Kampfe gegen die dunkle Naturgewalt in ihm nicht obsiegen kann ohne höhere Hülfe; daß diese ihm zu Theil werden wird, und mit ihr die Erlösung, hofft er zuversichtlich. Aber diese Hoffnung wird zur Gewißheit erst durch den sicheren Glauben, daß diese Erlösung eine wirkliche und wahrhafte geworden sei. Diese Gewißheit fand der Hellene in seinen Mythen. Seine Götter und Heroen waren ihm nicht, was sie uns scheinen, Gebilde der Einbildungskraft, sondern sie lebten wahr und leibhaftig in seinem Glauben. Es war die Eigenthümlichkeit der hellenischen Religion, die in der Natur wie im Menschen waltenden Kräfte zu individualisiren und zu göttlicher Persönlichkeit zu erheben. Durch diese Auffassung ward dem Griechen das, was in ihm vorging, nur die

Wirkung des Gottes außer ihm; mit ihm kämpfte und siegte, litt und freute sich der Gott; der Kampf widerstrebender Elemente und Kräfte in ihm war ihm ein Kampf der Götter um ihn. Zu den in sein inneres wie äußeres Leben am tiefsten einschneidenden Vergehen gehörte der Mord und dessen Sühne. Hier, wo der natürliche Trieb nach Rache, die Angst vor dem Fluche des Gemordeten das Gemüth heftig aufregten, wo der Wunsch nach Ruhe und Frieden heißer und heißer aufstieg, hier vor allem empfand er deutlich, wie die streitenden Götter um ihn kämpften. Und war denn hier Versöhnung der Kämpfenden zu hoffen? Sie war es. Orestes, der einst, um den Vater zu rächen, in der Mörderin die Mutter getödtet hatte, war von dem Fluche des Muttermordes befreit worden, Apollo, der sühnende Heilsgott, hatte die Erinnyen, die verfolgenden Fluchgöttinnen, besiegt. Das war dem Hellenen Wahrheit, so glaubte er es geschehen, und in diesem Glauben, daß der Fluch einst wirklich besiegt, durch die Götter, die er verehrte, besiegt worden sei, fand er die Sicherheit, daß der Fluch überhaupt zu besiegen sei. Alle Gebräuche und Sitten seines Lebens leitete er unmittelbar von den Göttern ab, die Gewißheit ihres göttlichen Ursprungs gab ihnen in seinen Augen die Berechtigung und Heiligung. Ein ehrwürdiger Gerichtshof richtete in Athen über die des vorsätzlichen Mordes Angeschuldigten. Woher stammte dieses Recht? Pallas Athene, die Schutzgöttin der Stadt, hatte es ihm verliehen. Aber wie konnten Menschen über den Mörder, der ja nicht sich angehörte, um den die Götter kämpften, den Richterspruch fällen? Sie selbst, die Götter hatten ihr Recht in die Hände der Richter gelegt, über das nun in jedem Falle wieder von ihnen entschieden ward. Das war dem gläubigen Athener weder ein zur Rechtfertigung einer menschlichen Satzung erfundenes Märchen, noch die schöne Einkleidung einer von Menschen gedachten Idee, es galt ihm als Wahrheit, und eben in dieser Ueberzeugung glaubte er an die Rechtmäßigkeit seines Areopags. Hier war der Zorn der Erinnyen besänftigt, hier waren sie dem Lande als die Wohlwollenden gewonnen. Das bezeugte ihm das Heiligthum der Göttinnen nahe am Areopag gelegen, welches noch der Muttermörder Nero nicht zu betreten wagte; das bezeugten ihm die Bilder derselben, von trefflichen

Künstlern dort aufgestellt, deren milde Schönheit sie nicht als die Grausenerregenden, sondern als die Versöhnten erscheinen ließ; das bezeugte ihm endlich die Verehrung, welche mit ernsten Feierlichkeiten und Opfern alljährlich vom Staate den ehrwürdigen Göttinnen, wie man sie mit ehrerbietiger Scheu nannte, dargebracht wurde, wie es einst Pallas ihnen gelobt hatte, sowie das Opfer, welches die auf dem Areopag Freigesprochenen dort verrichteten. Nun begreift man auch den Dichter, der nur das darstellte und darstellen konnte, was im religiösen Bewußtsein seines Volks wahr und lebendig war. Auch jene Ansicht von der Stellung der Frauen gegenüber dem Manne und dem Kinde war keineswegs die besondere Ansicht des Dichters, sondern die allgemeine des Volks. Das Beispiel aber, worauf dieselbe sich stützt, von Athene, welche aus dem Haupte des Vaters geboren war, fand seine volle Bestätigung im allgemeinen Glauben des attischen Volks, welches auf seine mutterlose Göttin stolz war, und die Geburt derselben, als eine der bedeutsamsten Vorstellungen seiner Religion, in der herrlichen Gruppe des Phidias im Giebelfelde des Tempels der jungfräulichen Göttin bewunderte und verehrte.

Diese Bemerkungen, die sich leicht weiter ausführen ließen, werden genügen in's Licht zu setzen, daß die Weise, in welcher bei Aeschylus Orestes von der Verfolgung der Erinnyen befreit wird, wenn sie gleich unsere Denkart nicht befriedigt, doch in dem religiösen Glauben seiner Zeit vollkommen begründet war.

Vielleicht hat Sophokles, der Meister der psychologischen Tragödie, nicht geglaubt, durch dichterische Behandlung dieser Sage den Widerstreit in der Seele des Muttermörders befriedigend lösen zu können. Mindestens hat er in der Tragödie, welche den Muttermord des Orestes zum Gegenstand hat, in seiner Elektra, einen ganz anderen Weg eingeschlagen, indem er sich an die ältere Auffassung des Epos anschloß. Denn die frühere Zeit kannte nur die Pflicht des Sohnes, den Vater zu rächen und lobte den Orestes wegen seiner That. So spricht Zeus in der Odyssee vor den Göttern [1]

Welche Klagen erheben die Sterblichen wider die Götter!
Nur von uns, wie sie schrein, kommt alles Uebel; und dennoch
Schaffen die Thoren sich selbst, dem Schicksal entgegen, ihr Elend.

1 Odyssee I, 32 ff.

So nahm jetzt Aegisthus, dem Schicksal entgegen, die Gattin
Agamemnons zum Weib und erschlug den kehrenden Sieger,
Kundig des schweren Gerichts. Wir hatten ihn lange gewarnet,
Da wir ihm Hermes sandten, den wachsamen Argosbesieger,
Weder jenen zu tödten, noch um die Gattin zu werben.
Denn von Orestes wird einst das Blut Agamemnons gerochen,
Wenn er, ein Jüngling nun, des Vaters Erbe verlanget.
So weissagte Hermeias; doch folgte dem heilsamen Rathe
Nicht Aegisthus, und jetzt hat er alles auf einmal gebüßet.

Worauf Athene erwiedert

Seiner verschuldeten Strafe ist jener Verräther gefallen.
Möchte doch jeder so fallen, wer solche Thaten beginnet.

Hier wie in der Rede des Nestor, welcher Telemach auffordert, Orestes ruhmwürdigem Beispiel zu folgen [1], wird des Todes der Klytaemnestra nicht gedacht, wiewohl der Schatten Agamemnons ausführlich ihrer Betheiligung an seiner Ermordung gedenkt [2]. Wenn die heroische Zeit das Vertreiben des Usurpators, die Besitzergreifung des väterlichen Erbes, die Ausübung der Blutrache als eine große That rühmte, bei der es als ein Nebenumstand erschien, daß auch die Mutter die Rache traf, so mußte ein feiner gebildetes sittliches Gefühl dagegen das Verhältniß des Sohnes zur Mutter als das wichtigste hervorheben, und damit war das schwierige Problem gegeben, den Fluch zu lösen, den Muttermord als sittliche Pflicht zu rechtfertigen. Indem Sophokles es unternahm, den Athenern einen Orestes vorzuführen, der auf Geheiß des Orakels die Mutter tödtet, ohne dabei Bedenken zu empfinden und ohne nach der That in seinem Gewissen beunruhigt zu werden, so muß man freilich auch hier vor allem sich vergegenwärtigen, daß er dies nicht erfand, sondern daß es für sein Publikum Thatsachen der Sage waren. Aber seine Aufgabe war es, diesen Thatsachen dichterische Wahrheit zu verleihen. Der Befehl des Gottes war allerdings ein bedeutendes Motiv, allein um wahrhaft wirksam zu werden, mußte es als ein Gebot höherer Sittlichkeit nachgewiesen werden, wie es Aeschylus in seiner Weise versuchte. Die größte Schwierigkeit aber war, die

1 Odyssee III. 196 ff.
2 Odyssee XI. 409 ff.

That des Orestes und sein Verhalten zu derselben begreiflich zu machen und dadurch zu rechtfertigen. Ein wirksames Mittel war die Darstellung der Klytaemnestra als einer Frau, welche ihre Pflicht als Gattin und Mutter so gänzlich vergessen hat, in Selbstsucht und Buhlerei so untergegangen ist, daß sie keinen Anspruch mehr auf Mitgefühl hat. Indessen, wie sehr sie auch die härteste Strafe verdient haben mag, der Anstoß, daß der Sohn sie an ihr vollziehen muß, wird dadurch nie beseitigt. Jeder Versuch aber, seinen Seelenzustand zu zergliedern und im Verlauf des Dramas aus den verschiedenen Stimmungen und Erwägungen des Orestes die That hervorgehen zu lassen, mußte scheitern, denn sobald ihn in irgend einem Moment Zweifel an der Berechtigung seines Handelns ergriffen, waren diese nur durch ein Zurückgehen auf überwundene Anschauungen einer roheren Zeit oder durch Sophismen ohne überzeugende Kraft zu beseitigen. Mit der Genialität des wahren Dichters ist Sophokles diesen Schwierigkeiten begegnet, indem er den vom Orakel gebotenen Muttermord als ein unabänderliches Faktum, Orestes nur als Werkzeug des göttlichen Willens darstellt, die psychologische Motivirung dagegen in eine Persönlichkeit verlegt, welche an der That selbst nicht betheiligt, aber von allen hier einwirkenden Verhältnissen ebenso nahe berührt ist, als der Thäter selbst. Was Elektra erlebt und empfindet, gibt dem Zuschauer das Gefühl, daß Orestes berechtigt ist, die grauenvolle That zu vollziehen.

Beim Beginn des Stücks ist Orestes, geleitet von dem treuen Pädagogen, der ihn einst auf Elektras Geheiß gerettet und seine Jugend behütet hat, mit Pylades im Morgengrauen vor der Burg seiner Väter angelangt. Er spricht seinen Entschluß aus, das Orakel zu vollziehen, welches ihm durch kluge Ueberlistung an den Mördern seines Vaters blutige Vergeltung zu üben befiehlt, und entfernt sich, um, nachdem er am Grabe Agamemnons das übliche Todtenopfer gebracht, die günstige Gelegenheit für seinen Anschlag zu erspähen. Noch ehe er geht, hört er von drinnen den Wehruf der Elektra, an dem er die Schwester erkennt, die wie immer den jungen Tag mit ihren Klagen begrüßt. Ihre ganze Seele ist allein von Jammer um den hingemordeten herrlichen Vater erfüllt, als dessen Rächer sie den geflüchteten Bruder mit immer ungeduldigerem Verlangen herbei-

sehnt, von Bitterkeit über die Schande der ehebrecherischen Mutter und des frechen Thronräubers und die grausame Behandlung, die sie von ihnen erdulden muß. So findet sie der Chor mycenäischer Frauen, welche, ganz mit ihr einverstanden in dem Wunsch nach Rache an dem Frevlerpaar wie in dem Vertrauen, daß die Götter Orestes als Rächer senden werden, voll Mitleid für ihre jammervolle Lage sie vergebens ermahnen, sich zu schonen, um nicht durch nutzlosen Widerstand ihr Schicksal noch herber zu machen. Auch Chrysothemis, die jüngere Schwester, welche in ihrem Inneren die Gefühle und Ansichten der Elektra theilt, aber weniger kräftig und fest der Herrschermacht als Mädchen sich fügen zu müssen glaubt, sucht sie vergeblich durch die Nachricht zu warnen, daß beschlossen sei, bei fortdauernder Widersetzlichkeit sie lebendig zu begraben. Diese Drohung entflammt ihre Leidenschaft nur noch stärker, und als sie von der Schwester hört, daß Klytaemnestra, durch ein Traumgesicht geängstigt, in welchem Agamemnon ihr erschienen, in dessen Hand das Scepter frisch ergrünte, sie mit sühnenden Spenden zum Grabe Agamemnons schicke, überredet sie dieselbe, nicht der verbrecherischen Mutter, sondern ihre, der Kinder, racheerflehenden Gaben dem Vater aufs Grab zu legen. Sie selbst aber erkennt mit dem Chor in jenem Traumgesicht eine Vorbedeutung, daß die Hülfe der Götter naht, ihre Hoffnung auf baldige Heimkehr des Orestes ist neu belebt. Jetzt, da wir die übereinstimmenden Gefühle der Töchter wie des Chors kennen, muß Klytaemnestra selbst die Rechtfertigung derselben übernehmen. Durch den Traum bedrückt, naht sie der Tochter mit versöhnlicherer Gesinnung und läßt sich auf eine Rechtfertigung ihres Thuns vor derselben ein. Indem sie die Schuld dem Agamemnon zuwälzt, der durch die Opferung der Iphigenia ihr Muttergefühl gekränkt und die Rache herausgefordert habe, ruft sie die vernichtende Entgegnung Elektras hervor, welche ihr beweist, daß sie Agamemnon Unrecht thue, der nur dem Befehl der Götter gehorcht habe, und daß, selbst wenn jener gefehlt habe, dadurch nicht ihre ehebrecherische Liebe zu Aegisthus gerechtfertigt werde, die sie zu der That getrieben habe, in deren Genuß sie auch jetzt alle Pflichten gegen ihre Kinder vergesse. Unfähig der sittlichen Hoheit dieser Rede zu begegnen, greift Klytaemnestra zu hochfahrenden Drohungen, und um ganz klar

zu zeigen, wie unmütterlich sie fühlt, spricht sie in einem Gebet an Apollo — denselben Gott, der, wie dem Zuschauer bewußt ist, Orestes als Bluträcher gesandt hat — zwar in verhüllenden Ausdrücken, aber deutlich den Wunsch aus, daß er sie von dem Sohne befreien möge, der für sie nur der gefürchtete Rächer ist. Und in der That scheint die Erfüllung auf dem Fuße zu folgen. Der verkleidete Pädagog bringt ihr die Botschaft, daß Orestes beim Wagenkampf an den pythischen Spielen von den Pferden geschleift und elend gestorben sei. Auch jetzt erwacht das Muttergefühl nicht in Klytaemnestra; befriedigt, daß sie ihrer Sorge ledig ist, hat sie noch Worte des Hohns und des Uebermuths gegen die unglückliche Tochter. So hat Klytaemnestra sich vor dem Zuschauer selbst gerichtet, das letzte Band, welches ihre Kinder noch an sie fesseln konnte, hat sie zerrissen, auf Mitgefühl kann sie keinen Anspruch machen. Elektra ist vernichtet, ihre letzte Hoffnung ist dahin, nichts bleibt ihr mehr als der Tod. Da erscheint in freudiger Aufregung Chrysothemis; sie hat auf Agamemnons Grabe die von Orestes dargebrachten Todtenspenden gefunden, darin die Hand des Bruders erkannt, und eilt Elektra die glückliche Gewißheit zu bringen, daß er in der Nähe sei. Diese Botschaft, welche sie wie einen Hohn empfindet, stachelt Elektra aus der Betäubung ihres Schmerzes auf. Orestes, der den Vater rächen sollte, ist dahin, das ist ihr nur zu gewiß, aber noch leben dem Agamemnon Kinder, auf welche die Pflicht der Blutrache vererbt ist. Sie fordert Chrysothemis, die vor solcher Heldenkraft zurückschaudert, auf mit ihr gemeinsam das verbrecherische Paar zu tödten; ewiger Ruhm warte ihrer, wenn sie, die schwachen Jungfrauen, eine solche Mannesthat vollziehen. Diese äußerste Anspannung der Leidenschaft macht es klar, bis zu welchem Grade alle Verhältnisse, wie sie die Natur zwischen Eltern und Kindern gegründet hat, zerrüttet sein müssen, daß ein solcher Entschluß in der Brust der Jungfrau entstehen konnte; man empfindet es als eine Wohlthat, wenn nun Orestes für sie eintritt und gewissermaßen als der berufene die schwere Pflicht auf sich nimmt. Hat Elektra bisher nur leidenschaftliche Aeußerungen der Klage, des Hasses und der Rache kundgethan, so muß der Zuschauer auch die Ueberzeugung gewinnen, daß diese nicht einem herben und harten Gemüth entspringen, daß ihr Herz auch den

weichen und innigen Gefühlen der Liebe und Zärtlichkeit offen ist. Als Chrysothemis Elektra verlassen hat, tritt Orestes mit der Urne auf, in welcher sich angeblich die Asche des Gestorbenen befindet. Elektra empfängt sie mit den rührendsten Klagen des weichsten Schmerzes, und als Orestes ihr dann den Trug offenbart, sich ihr als Bruder kundgibt, da strömt sie über in jubelnder Freude und kann sich ihres Glücks mit dem wiedergeschenkten Bruder nicht ersättigen; auch den treuen Pädagogen, den sie nun erst wiedererkennt, begrüßt sie mit überquellender Herzlichkeit. Nun erst ist man zu der Gewißheit gelangt, daß ein echt weibliches, tief empfindendes Gemüth nur durch schwere Verletzung in dem, was den Kern seiner liebenden Empfindung und seines sittlichen Gefühls ausmacht, bei starker Leidenschaft und seltener Energie zu solcher Bitterkeit und Heftigkeit gebracht werden konnte, nun erst hat man die Ueberzeugung von der Berechtigung dieses unauslöschlichen Rachegefühls gewonnen. Die That selbst wird dem Zuschauer entzogen. Während Orestes drinnen Klytaemnestra überrascht, verfolgt Elektra gespannt was vorgeht, und nimmt durch die herben Worte, mit welchen sie die Ausrufungen der Klytaemnestra begleitet, namentlich durch das furchtbare Wort, welches sie auf deren Jammern „Weh mir! verwundet!“ dem Orestes zuruft

Schlage zweimal, wenn du kannst! [1]

von Neuem die Verantwortung für das, was er thut, gewissermaßen auf sich. Nachdem die Rache vollzogen ist, verhindert das Erscheinen des Aegisthus jede nähere Betrachtung über das was geschehen ist. Sein übermüthig rohes Benehmen, das Unwillen und Verachtung erregt und die verdiente Strafe herausfordert, drängt nicht nur die Tödtung der Klytaemnestra zurück, sondern wirft auch den Schatten des Gefühls, daß hier nur Gerechtigkeit geübt wird, auf die Genossin seiner Frevel zurück.

Sophokles hat auch hier seine große Meisterschaft bewährt, das seiner Natur nach Verletzende in den Hintergrund zu stellen und als etwas rein Thatsächliches wirken zu lassen, und dadurch den Zuschauer frei zu machen, um dem künstlerischen Spiel der

1 Sophokles Elektra 1402.

feinsten psychologischen Entwickelung mit reinem Genuß zu folgen. Wie sehr wir aber auch die Kunst bewundern, mit welcher er uns über das schwierige sittliche Problem hinwegzutäuschen weiß, so gelangen wir, denen jenes Thatsächliche eben kein wahrhaft Thatsächliches mehr ist, dadurch doch nicht zu vollkommener Befriedigung.

Die Sage vom Areopag war nicht die einzige, welche das Alterthum über die Befreiung des Orestes vom Fluche des Muttermordes kannte; eine andere, — und diese führt uns unserem Dichter wieder näher, — setzte sie in Verbindung mit der Erlösung und Heimführung der Iphigenia aus dem Lande der Taurier. Als Orestes, so lautet sie, Apollo um Befreiung von den Erinnyen anflehte, sicherte dieser sie ihm zu, wenn er von den Tauriern das Bild der Artemis nach Hellas bringen würde. Mit Pylades machte er sich auf, das Wagstück zu vollführen. Allein sie wurden ergriffen, und der grausamen Sitte des Landes gemäß, die jeden Fremden der Artemis zu opfern befahl, sollte Iphigenia, als Priesterin derselben, den eigenen Bruder am Altar tödten. Da erkennen sich die Geschwister, Orestes entdeckt der Schwester den Befehl des Gottes, und mit ihrem Beistande gelingt es nun, das Götterbild mit Iphigenien zu entführen, wodurch Orestes der Sühnung theilhaftig wurde.

Diesem Mythus haben die tragischen Dichter sich wiederholt mit besonderer Vorliebe zugewendet. Wir wissen, daß auch Aeschylus die Entführung der Iphigenia von den Tauriern in einer Tragödie behandelt hat, von der uns leider zu unbedeutende Bruchstücke erhalten sind, um über die Anlage und Ausführung derselben etwas Sicheres zu vermuthen. Von Sophokles, der eine Iphigenia in Aulis gedichtet hatte, ist es nicht bekannt, daß er auch diesen Stoff bearbeitet habe, dagegen ist uns von Euripides eine Tragödie erhalten, Iphigenia unter den Tauriern. Zu dieser also wenden wir uns zunächst.

Iphigenia eröffnet dieselbe; durch einen Traum lebhaft ergriffen, welcher ihr den Tod ihres Bruders Orestes ganz unzweifelhaft zu verkünden scheint, will sie ihm ein Todtenopfer bringen. Während sie die Vorbereitungen dazu trifft, erscheinen Orestes und Pylades, um die Gelegenheit zum Raube des Götterbildes zu erspähen, und beschließen, sich bis zur Dunkelheit

in einer Höhle am Meere zu verbergen. Nachdem Iphigenia mit dem Chor der Dienerinnen ihren Verlust beklagt, tritt ein Bote mit der Meldung auf, in einer Höhle habe man zwei Jünglinge entdeckt, von denen der eine von gräßlichem Wahnsinn befallen sei, wie ein von den Erinnyen Verfolgter, mit Mühe habe man sich ihrer, als eines willkommenen Opfers für die Göttin, bemächtigen können; Iphigenia befiehlt, sie herbeizuführen. Da sie wahrnimmt, daß es Hellenen sind, befragt sie Orestes um die Ihrigen und erfährt das furchtbare Geschick ihres Hauses; von Mitleid bewegt verspricht sie ihn zu retten, wenn er einen Brief nach Argos überliefern wolle, dieser aber bittet sie, vielmehr Pylades zu retten, sein Geschick wolle, daß er als Opfer falle. Zwar sucht ihn Pylades von seinem Entschluß abzubringen, indem er ihm vorstellt, wie man ihn als Feigling verachten würde, wenn er so den Freund verlasse, allein Orestes läßt sich nicht wankend machen. Nachdem Pylades Iphigenia getreue Ablieferung ihres Briefes zugeschworen hat, vertraut sie ihm für den Fall, daß dieser durch Schiffbruch verloren gehe, auch mündlich ihren Auftrag an. So erkennt Orestes die Schwester und gibt sich ihr zu erkennen, ihre Zweifel werden unwiderleglich beseitigt, und sie erfährt, mit welchem Auftrag Apollo sie zu den Tauriern gesandt hat. Darauf verabreden sie die List, welche sie insgesammt erretten soll. Iphigenia meldet dem Könige der Taurier, Thoas, daß sie ausgemittelt, wie die Gefangenen durch Mord befleckt seien und schon durch ihre Gegenwart das Götterbild entweihen; ehe das Opfer vollzogen werden könne, müsse sie beide durch Besprengung mit Meerwasser entsühnen, er möge sie also ans Gestade ziehen lassen und ihrer Rückkehr harren. Der König, keinen Betrug ahnend, entläßt sie, doch bald nahet ein Bote mit der Meldung, daß die Priesterin mit den Gefangenen ein bereitliegendes Schiff bestiegen habe und schon entflohen sein würde, wenn nicht ein widriger Wind die Abfahrt hinderte. Sogleich befiehlt der König, mit bewaffneter Hand sich ihrer zu bemächtigen, da erscheint Athene und verkündet ihm, es sei der Götter Wille, daß Orestes mit dem Bilde der Göttin die Priesterin entführe, worauf er diesem sich gehorsam fügt.

Von andern antiken Bearbeitungen dieses Stoffes sind uns

nur schwache Spuren erhalten; von einer späteren Iphigenia des Polyidus wissen wir nur, wie die Erkennung der Geschwister herbeigeführt war. In dem Augenblicke, da Orestes geopfert werden soll, ergreift ihn die Erinnerung an die in Aulis hingemordete Schwester, und wie seiner nun das gleiche Schicksal harre; dieser Ausruf gibt ihn der Iphigenia zu erkennen. Bekanntlich hat Guichard, der Dichter der Gluck'schen Oper, diesen schönen Zug der Wiedererkennung benutzt. Sophokles, der vermuthlich keine Iphigenia unter den Tauriern dichtete, hatte in einer Tragödie Chryses gewissermaßen eine Fortsetzung derselben geschrieben. Orestes war mit Iphigenia, Pylades und dem geraubten Götterbilde auf seiner Flucht nach der troischen Insel Sminthus gelangt, wo Chryses, ein Enkel des homerischen Apollopriesters Chryses und Sohn des Agamemnon von dessen Tochter Chryseis, herrschte. Dort ereilte sie Thoas, welcher die Flüchtigen verfolgte, und verlangte von Chryses die Auslieferung der Schuldigen mit dem Götterbilde. Chryses ist geneigt, diesen Ansprüchen, die ihm gerecht erscheinen, zu willfahren. Nach einer längeren Auseinandersetzung der Gefahren, welche die Flüchtigen bei ihrem auf Geheiß des Gottes unternommenen Abenteuer bestanden, will Chryses wenigstens einen der Jünglinge retten. Der Wettstreit der beiden, von denen jeder für den andern sterben will, führt die Erkennung des Orestes herbei. Da entdeckt der greise Chryses seinem Enkel, was diesem bisher ein Geheimniß war, daß er ein Sohn des Agamemnon, Orestes also sein Bruder sei. Nunmehr tritt er auf die Seite seiner Geschwister; vereint greifen sie Thoas an und besiegen ihn, worauf diese mit dem Götterbild nach Mycenä heimkehren. Man darf vermuthen, daß Sophokles auch hier durch die Art, wie die Sage die Sühnung des Orestes motivirte, nicht ganz befriedigt wurde, aber, angezogen durch die dankbaren dramatischen Motive, welche sie darbot, diese in einer Tragödie zur Geltung brachte, in welcher die Sühnung des Orestes schon vorausgesetzt war. Uebrigens fand dieser Chryses auf der römischen Bühne in einer Bearbeitung des Pacuvius großen Beifall. Namentlich machte die lebendige Darstellung des edlen Wettkampfes der beiden Freunde, deren jeder für den andern den Tod suchte, den größten Eindruck auf das römische Publikum, und es scheint dies

Motiv der aufopfernden Freundschaft mit Vorliebe ausgeführt zu sein.

Bei so spärlichen Nachrichten sehen wir uns hauptsächlich an Euripides gewiesen; allein soviel tritt doch deutlich hervor, daß nach der allgemeinen Ansicht die Befreiung des Orestes und die der Iphigenia auf eine ganz äußerliche Weise verknüpft sind. Nicht Iphigenia ist es, welche den Bruder von den verfolgenden Erinnyen befreit, nicht die Wiedervereinigung der Geschwister löst den Knoten, sondern lediglich an die Entführung des Götterbildes nach Hellas, an die Vollendung dieser durch das Orakel gebotenen Unternehmung ist die Erlösung des Orestes vom Fluch des Muttermordes geknüpft. Daß er seine Schwester bei den Tauriern findet, daß die Geschwister am Opferaltar sich erkennen, und nun die neue schwierige Aufgabe sich ergibt, auch die geliebte Schwester zu erretten, dies sind Momente von spannendem Interesse, von der größten Wichtigkeit für den tragischen Dichter, aber jenen Hauptpunkt treffen sie nicht. Euripides drängt den Wahnsinn des Orestes möglichst zurück, und zeigt denselben auch nicht auf der Bühne von den Erinnyen verfolgt, um auf diese Weise mehr Freiheit für die Ausführung eben jener Motive zu gewinnen, welche auch andere Tragiker mit Vorliebe behandelten. Allein gerade der Umstand, daß dennoch die Entführung des Götterbildes als letztes Endziel stets festgehalten wurde, zeigt, wie dieses der eigentliche Kern der Sage war, und daß das Alterthum hierin die eigentliche Bedingung der Versöhnung erkannte. Uns aber erscheint dies als etwas rein Aeußerliches, ja Willkürliches, und darum unser Gefühl wenig Befriedigendes. Auch hier müssen wir uns also in die religiösen Gesinnungen des Alterthums versetzen. Fast allenthalben knüpften sich die heiligsten Cultusgebräuche der Gottesverehrung an uralte, schon durch ihre unförmliche Gestalt auffallende Götterbilder an, deren Heiligkeit und besondere Verehrung durch Sagen und Legenden vor dem gläubigen Sinne gerechtfertigt wurde. So ward an vielen Orten ein heiliges Bild der Artemis verehrt, welche ursprünglich in fernen Gegenden in einem wilden Cultus mit Menschenopfern geehrt war, und deren Zorn auch später noch sinnverwirrende Bethörung und rasende Wuth sandte, ein Bild, das der grausamen Verehrung durch den Willen der Gottheit selbst

entrückt, nun unter dem gesitteten Volke einer würdigen Anbetung genoß. Ohne Zweifel waren diese grausamen Cultusgebräuche, namentlich die Menschenopfer, in alten Zeiten in eben jenen Heiligthümern in Uebung gewesen. Nachdem sie abgeschafft und durch mancherlei symbolische, einer späteren Zeit befremdliche, Ritualvorschriften ersetzt worden waren, wurde die Erinnerung an längst verschollene, einer vorgeschrittenen sittlichen und geistigen Bildung nicht mehr faßliche Culturzustände nur noch in der Form bewahrt, daß die Sage sie in die Fremde verlegte und der Heimath das Verdienst der veredelnden Umbildung zuschrieb. Ein Mörder, mit dem schwersten Fluch belastet, von den Erinnyen verfolgt, hatte sein verfallenes Leben daran gesetzt, die Göttin dem verhaßten Aufenthalt zu entführen und sie, die von nun an jedes Menschenopfer verschmähte, hatte auch den Mörder dem Leben wieder geschenkt und den alten Fluch versöhnt. Diese Sage war in ganz Hellas weit verbreitet, an vielen Orten gab es ein solches uraltes Bild der Artemis, das von Orestes von den Tauriern heimgebracht war und ihn entsühnt hatte, und man wußte die verschiedenartigsten Sagen, meistens an eigenthümliche Cultusgebräuche angeknüpft, zu erzählen, welche für einen jeden Ort den rechtmäßigen Besitz des echten taurischen Bildes erwiesen. An die Verschiedenheit dieser Bilder und Sagen stieß der fromme Glaube sich nicht, es war nur eine Aufforderung mehr, daß jeder sich von dem wahrhaften Besitz seines ihm so theuren Kleinods recht innig überzeugt hielt. Denn nach dem Glauben der Hellenen war es keineswegs gleichgültig, welches Bild einer Gottheit man verehrte, sondern es war das bestimmte, durch lange Verehrung geheiligte Bild, welches durch ganz besondere Wunderkraft der Anbetung vorzüglich würdig galt, das daher auch in späterer Zeit nie geändert werden durfte. Die Gewähr für solche Heiligkeit und Würde leistete die dasselbe angehende Sage; diese wurde deshalb auch als volle Wahrheit geglaubt. So fand also der gläubige Athener in der durch die Sage vom taurischen Artemisbild überlieferten Thatsache die Gewißheit der Sühnung; was einst am Orestes geschehen war, das war dadurch für alle geschehen, die Befreiung von dem Fluch war nun nicht mehr bloß eine Hoffnung, sie war ihm Wahrheit und Gewißheit. Darum hielt er an dieser beruhigenden Thatsache fest, deren Bestätigung er in dem heiligen Bilde fand, das, im Tempel zu Brauron göttlich ver-

ehrt, die Wahrheit jenes Mythus bestätigte. Auch nach dieser Sage kann die Sühnung des Orestes nur im Zusammenhang der religiösen Ansichten des Alterthums begriffen werden, selbst in ihrer Darstellung bei einem Dichter, der, keineswegs dem überlieferten Glauben der Väter mehr treu, das religiöse Element in den Hintergrund geschoben hat. Allein uns kann die Art, wie dieselbe, und mit ihr die Befreiung der Iphigenia herbeigeführt wird, nicht völlig befriedigen. Daß nur durch ein neues Vergehen, durch Betrug oder Gewalt die Befreiung erlangt wird, daß Iphigenia selbst willig zu diesem die Hand bietet, daß Thoas, der als ein ganz schuldloser, den Göttern ergebener Mann erscheint, das Opfer wird, das alles erscheint uns ungerecht und wenig geeignet, Friede und Versöhnung herbeizuführen. Auch hier müssen wir uns die griechische Denkweise vergegenwärtigen. Wer nicht hellenischen Stammes war, wer nicht hellenische Sprache und Sitte theilte, der war ein Barbar, und diesem räumte der Hellene sich gegenüber kein Recht ein, er war sein geborner Feind, ja sein geborner Herrscher. Diese Denkart war nicht etwa nur den Ungebildeten eigen, nicht um dem Volk zu schmeicheln, sagte Demosthenes, es gehorche ihnen der König des Landes, wie es billig sei, daß ein Barbar Hellenen gehorche. Wenn ein Philosoph wie Plato aussprach, daß Hellenen und Barbaren von Natur Feinde seien, wenn Aristoteles in Uebereinstimmung mit dem Worte des Euripides, daß Hellenen billig herrschen über die Barbaren, behauptete, daß von Natur Barbar und Knecht eins sei, so wird es erklärlich, daß in Athen natürlich schien, was uns ungerecht und hart erscheinen muß.

Diese Betrachtungen haben uns gezeigt, wie in den Werken des Alterthums die Sühnung des Orestes und die Befreiung der Iphigenia auf eine Weise gerechtfertigt wird, welche nur vom Standpunkt des Alterthums aus begriffen werden kann, und ohne diese Vermittelung für uns ungenügend und unverständlich bleibt. Erhellt daraus, daß ein Dichter unserer Zeit seine Aufgabe in ganz anderem Sinne erfassen und lösen mußte, so fragen wir nun, wie ist dies von Goethe geschehen?

Wir fühlen bald, daß wir uns bei ihm in einer anderen Sphäre befinden. Iphigenia spricht ihre unbezwingliche

Sehnsucht nach dem Vaterland, nach den Ihrigen aus [1], welche sie stets empfinden läßt, daß sie, nicht frei noch freudig, dort eine Fremde ist und bleibt (I, 1)

> So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
> In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.
> O wie beschämt gesteh' ich, daß ich dir
> Mit stillem Widerwillen diene, Göttinn,
> Dir meiner Retterin! Mein Leben sollte
> Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.

Doch hofft sie, daß die Göttin gnädig sie noch in's Vaterland zurückführen werde. Arkas, ein Vertrauter des Thoas, naht sich mit der Nachricht, daß der König siegreich heimgekehrt sei. Bekümmert sieht er, wie Iphigenia noch immer nach soviel Jahren sich fremd und einsam fühlt und keiner Freude Raum gibt, er ruft ihr in's Gedächtniß, wie sie unter ihnen seit ihrer Ankunft segensreich gewirkt, wie sie des Königs harten Sinn zur Milde gewendet, wie sie das grausame Menschenopfer gehemmt (I, 2),

> Wie sie dem Volke, dem ein Gott sie brachte,
> Des ew'gen Glückes neue Quelle ward,
> Und an dem unwirthbaren Todesufer
> Dem Fremden Heil und Rückkehr zubereitet,

wie sie das Volk nun segne und verehre, und wie auch der König ihr sein Herz in Liebe zugewendet. Er ermahnt sie, seine Bewerbung, ihrer höheren Pflichten eingedenk, nicht abzuweisen, ein Rath, dem sie Folge zu leisten sich nicht entschließen kann. Der König kommt, und spricht ihr ernst und würdig seinen lange gehegten Wunsch aus (I, 3)

> Ich hoffe dich
> Zum Segen meines Volks und mir zum Segen
> Als Braut in meine Wohnung einzuführen.

1 Goethe bemerkt mit Beziehung auf die griechische Uebersetzung der Iphigenia von J. Papadopulos (Werke XXXII, S. 134) „Wunderbar genug, wenn man das Stück in dieser Sprache und in dieser Beziehung betrachtet, so drückt es ganz eigentlich die sehnsüchtigen Gefühle eines reisenden oder verbannten Griechen aus: denn die allgemeine Sehnsucht nach dem Vaterlande ist hier unter der Sehnsucht nach Griechenland, als dem einzig menschlich gebildeten Lande, ganz specifisch ausgedrückt."

Vergebens erklärt sie sich dieses Vertrauens unwürdig und erzählt ihm die Geschichte ihres unseligen Geschlechts, damit er wisse, wen er sich als Braut erkoren. Doch da er von seinem Vorsatz nicht abläßt, gesteht sie ihm, daß sie sich in ihrem Innern noch immer mit festen Banden an das Vaterland gefesselt fühle, die sie nicht zerreißen, und deshalb die Seine nicht werden könne. Verletzt tritt der König zurück, und verkündet ihr seinen Entschluß, das alte Menschenopfer, das er mit Unrecht auf ihre Bitten versäumt habe, nunmehr wiederherzustellen; zwei Jünglinge, die man so eben gefangen, solle sie zu opfern sich bereiten. Vergebens fleht sie sein Mitleid an, er ist nicht zu erweichen, und nur bei den Göttern ist ihre Hoffnung.

Hier nehmen wir sogleich ein ganz anderes Verhältniß wahr, nicht Hellenen stehen Barbaren, sondern Menschen stehen Menschen gegenüber. Iphigenia tritt uns in ihrer Reinheit und Lauterkeit als ein höheres Wesen entgegen, in segensreichem Wirken verbreitet sie rings um sich Frieden und Heil, sie gewinnt sich Aller Liebe und Verehrung, selbst Thoas, ein strenger, aber edler Mann, wendet ihr seine Neigung zu. Kann sie gleich dieselbe nicht erwiedern, fühlt sie sich auch nicht heimisch unter diesem Volk, so weiß sie sich doch mit zarten und innigen Banden hier gehalten, deren Lösung nicht durch äußere Willkür, nicht durch rauhe Gewalt herbeigeführt werden kann. Wie lebhaft sie auch in das geliebte Vaterland zurückzukehren hofft, nicht ohne schweren Kampf ihrer Seele wird sie ein Land verlassen, dem sie durch ihr Walten theuer geworden ist, und das durch seine Liebe sie auch an sich gefesselt hat; wir ahnen, daß sie um eines höheren Zweckes willen hierher geführt worden ist, dessen Erfüllung auch ihre Wünsche krönen wird. So ist denn das Interesse, das wir an Iphigenias Befreiung nehmen, sogleich als ein geistiges bezeichnet, die Kämpfe, durch welche dieselbe zu erreichen sein wird, sind in den Bereich des Gemüthes übertragen.

Orestes und Pylades treten auf, jener im Angesicht des nahen Todes ergeben und gefaßt, dieser lebensmuthig noch auf Rettung hoffend. Die Unterredung stellt ihre verschiedenen Charaktere deutlich heraus. Pylades, kühn und gewandt, ein schon durch die Schule des Lebens gebildeter Mann, blickt der Gefahr fest in's Auge und sieht in jeder neuen Verlegenheit nur eine Aufgabe, die ein

kluger Sinn mit dem Beistand der Götter, und dieser ist ihnen zugesagt, wohl lösen könne. Darum ist er auch jetzt auf Mittel bedacht, wie er den Freund aus dieser Gefahr errette. Orestes erscheint als ein einfacher, wahrer Charakter; das lebendige, starke Gefühl, welches ihn zum Handeln treibt, ist er nicht fähig, zu verläugnen oder zu verbergen. Erfüllt von dem Frevel an dem geliebten Vater, durchdrungen von dem Gefühl seiner Pflicht ihn zu rächen, hat er die Mutter getödtet, aber sowie die schwere That verübt ist, ergreift ihn das volle Bewußtsein seines Verbrechens mit derselben Macht, stets steht es vor seinen Augen und ruht nicht, mit stets neuen Qualen ihn zu ängstigen, seine Thatkraft ermattet, bis er endlich das verwirkte Leben zur Sühne hinzugeben gern bereit ist. Hier tritt es uns nun klar entgegen, wie der Kampf, den Orestes ruchlos-fromme That erweckt, ganz in sein Inneres verlegt und von ihm selbst, nicht um ihn gekämpft wird.

Du mehrst das Uebel,

sagt Pylades zu ihm (II, 1)

Und nimmst das Amt der Furien auf dich.

Darum erscheinen diese auch nicht, nur unserer Phantasie wird ein Bild derselben in meisterhafter Schilderung (II, 1. III, 1.) vorgeführt, und selbst in dieser tritt ihr geistiges Wesen hervor. Die wirkliche Erscheinung der Furien würde auf uns nie einen Eindruck hervorbringen, auch nur entfernt mit dem einer Darstellung der Leiden und Qualen, welche der Mörder in seinem Gemüth zu erdulden hat, zu vergleichen. Diese erkennen wir als wahr und fühlen sie mit ihm, jene Gestalten aber würden für uns, wenn auch die Kunst sich noch so sehr bemühte, sie furchtbar darzustellen, stets unwahr bleiben und als ein leerer Bombast erscheinen [1]. Ein griechischer Dichter durfte die Gestal-

1 Wenn in der Oper die Furien erscheinen ohne Anstoß zu geben — jene Scenen gehören zu den großartigsten und erschütterndsten der Gluck'schen Schöpfung —, so liegt der Grund der ergreifenden Wirkung lediglich in der Musik. Diese vermag das tiefe Grauen und Entsetzen, die Angst und Qual des Gemüths auch sinnlich auszudrücken und verleiht dadurch der äußeren Erscheinung die künstlerische Wahrheit. Der Chor ist dann aber auch nichts anderes als der nothwendige Träger der Musik, und es ist ein Irrthum,

ten der Erinnyen den Blicken seiner Zuschauer zeigen, in deren Glauben sie als wirkliche Wesen lebten, die sie in ihren Heiligthümern verehrten, und in ihren geheiligten Bildern anbeteten. Für uns haben sie keine Realität mehr, nur im Innern des Menschen erkennen wir die furchtbare Zwietracht, den stets neu gährenden Streit, und diesen schildert uns Orestes, von diesem sehen wir ihn auf's heftigste ergriffen und unter ihm erliegen. Hier mußte also auch eine ganz andere Lösung eintreten, und so geschieht es auch.

Iphigenia, die von Pylades erfährt, daß die Gefangenen Griechen, aber nicht, wer sie sind — denn zu ihrer Sicherheit giebt er vor, sie seien Kreter[1], Orestes habe im Streite seinen Bruder erschlagen und werde deshalb von den Furien verfolgt —, befragt ihn um den Troischen Krieg, um das Geschick ihres Hauses, und hört von ihm, daß Agamemnon durch Klytaemnestra erschlagen ist. Tief erschüttert verläßt sie ihn. Nachdem sie sich gefaßt, tritt ihr Orestes entgegen, von dem sie nun die ferneren Schickungen der Ihrigen zu erfahren begehrt; so muß er selbst sein furchtbares Loos ihr aussprechen. Die gewaltige Aufregung, welche ihn dabei ergreift, schreibt sie seiner Theilnahme zu, und spricht ihm, der sich in gleichem Falle befinde, ihr Mitleid aus; er aber unfähig zum Betrug entdeckt ihr, wer er sei (III, 1.)

Ich kann nicht leiden, daß du große Seele
Mit einem falschen Wort betrogen werdest.
Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder
Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,
Zur Falle vor die Füße; zwischen uns

wenn man durch die äußere Ausstattung desselben die Wirkung der Musik zu erhöhen gedenkt. Vielmehr geräth man dadurch in Gefahr, diese zu schwächen, wohl gar ganz aufzuheben, indem man zugleich auf Sinne einzuwirken sucht, durch welche die wahre Wirkung nicht zu erreichen ist. Ein unsichtbarer Furien-Chor, wie ihn Mozart im Don Giovanni vorgeschrieben hat, wird die Musik erst zu ihrer vollen Wirkung bringen, das Gemüth mit dem Schauer des Unsichtbaren und Unaussprechlichen zu ergreifen.

[1] Hier schwebte dem Dichter wohl vor, daß bei Homer sich Odysseus bei seinen erdichteten Begebenheiten, die er um zu täuschen erzählt, stets einen Kreter nennt, was man daraus erklärt hat, daß die Kreter als Seefahrer und Abenteurer, wie als gewandte Lügner, bekannt waren.

Sei Wahrheit!
Ich bin Orest! und dieses schuld'ge Haupt
Senkt nach der Grube sich und sucht den Tod:
In jeglicher Gestalt sei er willkommen!

So ist die Erkennung und Vereinigung der Geschwister auf's Schönste herbeigeführt: der edle, keiner Täuschung fähige Sinn des Orestes ist es, der sie bewirkt. Er spricht die Wahrheit aus, selbst wo sie sein Verderben um so sicherer auf ihn herabzuziehen scheint, und sie gewinnt ihm die Schwester und die Sühnung. Aber nicht sogleich. Denn als nun Iphigenia sich ihm als seine Schwester zu erkennen gibt, da erkennt er sie nicht, weist sie, in der entsetzlichen Qual seiner geängstigten Seele, von sich

Laß, hinweg!
Ich rathe dir, berühre nicht die Locken!
Wie von Kreusa's Brautkleid zündet sich
Ein unauslöschlich Feuer von mir fort.

Und da sie nicht von ihm abläßt, als er sie erkennen muß, da ergreift ihn der furchtbare Gedanke, wie nun sein Schicksal und der alte Fluch des Hauses sich dadurch erfülle, daß er unter der Hand der Schwester fallen solle

Unselige, so mag die Sonne denn
Die letzten Gräuel unsers Hauses seh'n!
Ist nicht Elektra hier? Damit auch sie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu schwererem Geschick und Leiden friste.
Gut Priesterinn! Ich folge zum Altar:
Der Brudermord ist hergebrachte Sitte
Des alten Stammes.

Auf's Neue packt ihn die gräßliche Erinnerung seiner schrecklichen That mit furchtbaren Qualen und umnachtet seinen Geist in Raserei, bis er ermattet niedersinkt. Während Iphigenia bei Pylades Hülfe sucht, lösen sich die Bande seiner Wuth, sein Geist wird von einer traumhaften Ruhe umfangen, er glaubt sich in die Unterwelt versetzt, und hier, wo jeder Frevel abge-

büßt, sieht er Atreus und Thyestes, sieht Agamemnon und Klytaemnestra versöhnt und friedlich mit einander wallen[1], auch er darf sich ihnen nahen, auch er wird von ihnen willkommen geheißen[2]. Iphigenia und Pylades, die zu ihm heran treten, wähnt er gleichfalls zu den Todten hinabgekommen und begrüßt sie froh. Da wendet sich Iphigenia mit heißer Bitte an die Göttin (III. 3.)

> O laß den einz'gen Spätgefundnen mir
> Nicht in der Finsterniß des Wahnsinns rasen!
> Und ist dein Wille, da du hier mich bargest,
> Nunmehr vollendet, willst du mir durch ihn,
> Und ihm durch mich die sel'ge Hülfe geben,
> So lös' ihn von den Banden jenes Fluchs.

Auch Pylades tritt mit sanft mahnender Rede zu ihm, und endlich erkennt er, daß er lebe, daß die Versöhnung, deren er im Tode erst theilhaftig zu werden hoffte, nun schon im Leben ihm geschenkt sei.

> Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
> Die Eumeniden zieh'n, ich höre sie,
> Zum Tartarus, und schlagen hinter sich
> Die eh'rnen Thore fernabdonnernd zu.

Betrachten wir nun näher, wie unser Dichter seine Aufgabe gelöst hat. Zunächst sehen wir, wie er die Sühnung Orestes und die Wiedererkennung Iphigenias in den engsten, innerlichsten Zusammenhang gebracht, und in diese Vereini-

1 Die Frage, warum in dem Monolog des Orestes Tantalus als Verdammter erwähnt werde, ist dahin zu beantworten, daß er als einer, der an den Göttern selbst sich vergangen, die Versöhnung nicht finden könne, wie jene, welche gegen Menschen gefehlt. So dient auch dieses, um den Gedanken hervorzuheben, den Goethe an einem andern Ort so ausspricht:

> Alle menschliche Gebrechen
> Sühnet reine Menschlichkeit.

2 Sehr schön sagt Schiller (Briefw. 855) „Die Erzählung von den Thyestischen Gräueln und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Figuren wieder in Elysium friedlich zusammen sieht, müssen als zwei sich auf einander beziehende Stücke und als eine aufgelöste Dissonanz vorzüglich herausgehoben werden".

gung der beiden wichtigsten Momente den Schwerpunkt des Drama gelegt hat; denn durch die Vereinigung mit Iphigenia wird Orestes gesühnt. Der Kampf in der Seele des Fluchbeladenen kann natürlich nur im Innern selbst gelöst werden. Der Fluch des Hauses war das Verbrechen, indem jeder Frevel nur durch einen neuen gerächt wurde. Die Pflicht der Rache schloß dieses Unheil nothwendig in sich, daß wer sie erfüllte zugleich selbst ein neues Verbrechen beging, wodurch auch er wiederum der Rache verfiel; je lebhafter in ihm das Gefühl nach Rache gewesen war, um so stärker marterte ihn die Ueberzeugung, wie er nun selbst ihr auch geweiht sei. Aus diesem immer sich erneuenden Kampf, aus diesem stets wiederkehrenden Kreislauf gab es nur eine Rettung durch den Glauben an die Sühne. Wie äußerlich das Alterthum diesen auffaßte und begründete, haben wir gesehen. Wer die Schuld und den Kampf in das Gemüth des Menschen legte, mußte auch dort die Sühne finden. Diese ist nur gegeben in dem Glauben an eine versöhnende Liebe, welche jede Schuld vergibt; wo Liebe und Versöhnung an die Stelle der Rache treten, da ist der alte Fluch gelöst. Durch diesen Glauben gewinnt der Fluchbeladene das Vertrauen, daß auch seine Schuld vergeben sei, daß er nicht durch den Tod büßen, sondern im Leben bewähren solle, daß der Fluch von ihm genommen ist. Aber durch das Verbrechen fühlt er seine Freiheit gelähmt, seine Freudigkeit gebannt; wohl bereut er, aber in der Reue tritt ihm stets nur seine Schuld entgegen, er sieht keine Befreiung von derselben. Dieser Liebe und dieses Vertrauens ist nur das von Schuld reine unbefleckte Gemüth aus sich selbst fähig, dem Schuldbewußten muß die makellose Reinheit, welche er selbst verloren hat, erst wieder offenbar werden, er muß die Wirkung der Liebe an sich erfahren, so daß er für wahr erkennt, woran er den Glauben aufgegeben hat. Nur dadurch kann er den Zustand seiner eigenen Unfreiheit überwinden und den Glauben an Frieden und Ruhe wiedergewinnen. So tritt Iphigenia dem Orestes entgegen. Sie ist von dem Fluch des Geschlechts unberührt geblieben, nur in Liebe hat sie die Ihrigen umfaßt, kein Gedanke von Frevel oder Rache ist in ihre reine Seele gekommen, und wie eine Göttin hat sie auch bei dem rauhen Volke in Segen und Milde gewaltet. Du Heilige, nennt sie Orestes (V, 6),

und wie eine heilige, makellose wollte sie der Dichter schildern, der von Bologna seinen Freunden schrieb „Ich habe eine heilige Agathe gefunden. Ich habe mir die Gestalt wohlgemerkt und werde ihr im Geist meine Iphigenia vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte“[1]. So also tritt sie dem schuldbeladenen Bruder entgegen, mit dem vollen Gefühl reiner Liebe, mit dem festen Vertrauen, daß diese die Versöhnung bringen werde.

> O wenn vergoss'nen Mutterblutes Stimme
> Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
> Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
> Hülfreiche Götter vom Olympus rufen?

Und sie bringt sie auch dem Schuldbewußten. Denn wenn gleich der Schmerz um seine Schuld ihn noch einmal mit seiner ganzen Kraft erfaßt, so bringt dieser schreckliche letzte Kampf doch auch die Heilung. In die dunkle Nacht seiner Seele ist der einzig rettende Strahl des Lichts gefallen, Versöhnung statt der Rache, er fühlt's, da löset sich der Fluch. Nur der Tod, wähnte er, konnte ihn sühnen, — was bringt der Tod? er glaubt es mit seinen Augen zu schauen, Versöhnung denen, die die Rache entzweit. Sie wird auch ihm, das sagt ihm jetzt sein Herz, zu Theil. Denn so wie sein Inneres von den Qualen des Zweifels und der Leidenschaft ergriffen und gepeinigt war, als deren Symbol die Furien erscheinen, so ist es auch die freudige Ueberzeugung seines Herzens, daß dieser Kampf gestillt sei, welche die Rachegöttinnen verjagt, und es bedarf dafür keiner weiteren äußeren Bestätigung.

Herrlich und tief empfunden ist die Art, wie Goethe diese Umwandlungen im Gemüth des Orestes zur Anschauung bringt. Die Aufgabe war um so schwieriger, da es sich hier nicht um eine verstandesmäßige Entwickelung, nicht um Reflexionen, sondern um die geheimnißvolle Entfaltung der verborgensten Seelenkräfte handelte. So wie er uns den inneren Seelenkampf in den Aeußerungen wahnsinniger Verzweiflung gewahren läßt, so erblicken wir die Umwandlung, welche in seinem innersten Gemüth vorgeht, in dem Spiegel einer traumartigen Vision, die

1 Goethe Werke XXVII S. 169.

allmählich wieder in das klare Bewußtsein übergeht. Wie im Traum die Kräfte unserer Seele auf eine geheimnißvolle Weise wirken und Bilder und Ahnungen in uns hervorrufen, welche einer anderen Welt anzugehören scheinen, deren Zugang dem Wachenden verschlossen bleibt; wie begeisterten Sehern in Augenblicken der höchsten Entzückung, was sonst nur dunkel empfunden wird, im klaren Bilde vor der Seele steht, so ist auch Orestes von dem Gefühl der Versöhnung, die ihn und in ihm sein ganzes Geschlecht erlöst, so tief durchdrungen, daß sein Geist die Fesseln des Körpers schon abgestreift zu haben wähnt. Ein unerforschliches Geheimniß ist und bleibt uns diese Umwandlung im Innern, wie jeder in sich erfahren hat, und die Lösung konnte der Dichter nur andeuten, indem er uns in der künstlerischen Darstellung auf jenes dunkle Gebiet führte, auf welchem wir nicht ohne eine gewisse Scheu die wunderbarsten Kräfte unseres Geistes wirksam sehen. Wie sehr diese Lösung von der antiken Auffassung sich entferne, und daß sie wesentlich in der unserigen begründet sei, ist ohne weiteres einleuchtend. Hat doch das Hellenenthum sich zu jener Auffassung der Frauen nicht erheben können, welche man als christlich-germanisch bezeichnet, und die uns hier so schön entgegentritt. Denn wenn das Gemüth des Mannes in leidenschaftlicher Erregung nach verschiedenen Seiten hin bewegt wird, wenn er mit kalter Reflexion scheidet und sondert, so bewahrt die Frau sich die ungetheilte Einheit der Empfindung, die bei der Entscheidung nicht schwankt noch irrt, und unberührt von verwirrenden Einflüssen, die Reinheit und Klarheit des Gemüths, zu welcher der stärkere Mann seine Zuflucht wie zu einer reinen Quelle der ewigen Wahrheit nimmt. Daher ist Versöhnen stets der schöne Beruf der Frauen.

Noch eins ist übrig, die Heimführung der Geschwister aus dem Lande der Taurier. Daß auch diese auf andere Weise herbeigeführt werden müsse, hat sich uns schon gezeigt. Zwar hat Iphigenia mit Widerstreben eingewilligt, zur List die Zuflucht zu nehmen, und so erzählt sie dem Arkas das Mährchen, welches den Aufschub des Opfers beschönigen und sie retten soll. Aber die treue Anhänglichkeit des Mannes bringt ihr die eigene Treulosigkeit wiederum zur entsetzlichen Klarheit, sie gibt ihm nach, den König erst zu sprechen. Erschreckt hört Pylades, der ihr

die Nachricht bringt, daß alles zur Flucht bereit sei, von dieser neuen Gefahr und beschwört sie, standhaft bei der List zu verharren und nicht zu aller Verderben ihren Zweifeln nachzugeben. Allein es gelingt ihm nicht, ihr Gemüth zu beruhigen; lebhaft tritt der Gedanke ihr vor die Seele, wie sie, die kaum den Bruder gesühnt, nun durch Betrug die Rettung erkaufen solle, sie fühlt, daß sie durch die Lüge neue Schuld auf sich laden und so den alten Fluch neu beleben müsse. Furchtbar tönt vor ihren Ohren jetzt das alte Lied (IV. 5)

Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel:

Es fürchte die Götter!
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.
Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Und goldene Tische.
Erhebet ein Zwist sich:
So stürzen die Gäste
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens
Im Finstern gebunden
Gerechtes Gerichtes.
Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber.
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Athem
Erstickter Titanen

Gleich Opfergerüchen
Ein leichtes Gewölke.
Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden im Enkel
Die eh'mals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.
So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

In dieser Stimmung tritt sie vor Thoas, der, schon argwöhnisch geworden, Aufschluß über den unerwarteten Aufschub des Opfers verlangt. Zwar versucht sie es, noch einmal ihn hinzuhalten, doch sträubt sich ihr Herz dagegen, den edlen Mann zu täuschen, sie fühlt, daß nur in der Wahrheit Rettung sei. Mit einem großherzigen Entschluß entdeckt sie ihm, was vorgegangen, daß Orestes, ihr Bruder, da sei, sie ins Vaterland zurückzuführen, und legt so vertrauend ihr Schicksal in seine Hände.

Auch hier finden wir Gesinnungen, welche, so sehr sie in unserem Herzen wiederklingen, dem Alterthum fremd waren. Das Gefühl, daß dieser Betrug unwürdig sei, daß er sie in neue Schuld verstricke, daß das Verhältniß, in welches sie zu den Tauriern und namentlich zu Thoas getreten, nicht schnöde von ihr zerrissen werden könne, daß auch sie durch heilige Pflicht gebunden sei, die nicht sie zu lösen befugt sei, dies Gefühl konnte ein Hellene nicht haben, der dem Barbaren sich gegenüber keine Berechtigung zugestand und sich gegen ihn überall im Rechte wähnte. Sobald der Dichter, unseren Anforderungen gemäß, sich von diesem untergeordneten Standpunkte auf den einer Sittlichkeit erhoben, welche nur den Menschen im Menschen gelten läßt, mußte eine solche Lösung der Verwirrung eintreten.

Nur schwer überwindet Thoas die leidenschaftlichen Regungen seines Herzens und wendet sich erst zur Milde, nachdem

Iphigenia seine Zweifel beseitigt hat und auch Orestes, der die Schwester zu holen kommt, das zum Kampf gezückte Schwert einsteckt und durch Vertrauen und Edelmuth sich als Iphigenias würdigen Bruder erweist. Allein noch ein Räthsel bleibt, das blutige Lösung zu heischen scheint. Das Götterbild, das Apollo dem Orestes zu entführen gebot, nimmermehr kann ja Thoas seinem Besitz entsagen. Wir sahen, wie wichtig und unentbehrlich im Sinn der Alten diese Entführung war, weil an sie sich Orestes Sühne einzig knüpfte. Für uns hat sie diese Bedeutung vollkommen verloren. Orestes ist gesühnt, und die äußerliche That hat keinen Werth mehr; auf der anderen Seite ist kein Grund aufzufinden, der Thoas bestimmen sollte, seinen rechtmäßigen Besitz aufzugeben. Mit großer Feinheit löst der Dichter auch diese Schwierigkeit. Das Bild, sagt Orestes (V, 6)

> Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!
> Jetzt kennen wir den Irrthum, den ein Gott
> Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,
> Da er den Weg hieher uns wandern hieß.
> Um Rath und um Befreiung bat ich ihn
> Von dem Geleit der Furien; er sprach:
> Bringst Du die Schwester, die an Tauris Ufer
> Im Heiligthume wider Willen bleibt,
> Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.
> Wir legten's von Apollo's Schwester aus,
> Und er gedachte Dich. Die strengen Bande
> Sind nun gelöst, Du bist den Deinen wieder,
> Du Heilige, geschenkt. Von Dir berührt
> War ich geheilt, in Deinen Armen faßte
> Das Uebel mich mit allen seinen Klauen
> Zum letztenmal, und schüttelte das Mark
> Entsetzlich mir zusammen, dann entfloh's
> Wie eine Schlange zu der Höhle.

Wie schön, wie wohlthuend, wie geistvoll und ganz im Sinne des Alterthums ist diese Lösung. Dunkel und räthselvoll war die Sprache der Orakel, und wenn der Mensch durch sein frommes Bemühen, ihren Sinn zu errathen und den Willen des Gottes zu erfüllen, in neue unauflösliche Schwierigkeiten gerieth, befreite ihn

oft ein glücklich Wort, das im rechten Augenblick den wahren Sinn des mißverstandenen Götterspruchs enthüllte. Die griechische Tragödie hat vorzugsweise diese Dunkelheit der Orakelsprüche benutzt, um zu zeigen, wie unter der Hand der Götter der Mensch in fruchtlosem Streben irrt, wenn nicht sie ihm Licht und Heil senden.

So löst sich ein Räthsel nach dem anderen, und eins nur fehlt noch zur vollkommenen Harmonie. Denn Thoas, der nicht länger zu widerstehen vermag, läßt sie zwar ziehen, doch unwillig und widerstrebenden Herzens. Allein nicht also kann Iphigenia scheiden, auch hier soll nur in Liebe und Versöhnung der wahre Friede gewonnen werden. Indem sie ihm ausspricht, was ihr Herz erfüllt, innige Dankbarkeit und Hingebung an ihn, die nie verlöschen wird, heischt sie auch von ihm gleiche Gefühle

> Leb wohl! O wende dich zu uns und gieb
> Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
> Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
> Und Thränen fließen lindernder vom Auge
> Des Scheidenden. Leb wohl! und reiche mir
> Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.

Und wie nun der König erweicht ihr die Rechte reicht, da tönt sein Leb wohl! in uns wieder wie Glockengeläute, das durch die hehre Stille Frieden und Versöhnung verkündigt.

Erkennen wir mit Bewunderung, wie der Dichter es verstand, dem alten Mythus alle nationale Einseitigkeit und Beschränkung abzustreifen und das rein Menschliche, ewig Wahre in ihm neu zu beleben, so drängt sich uns um so unabweislicher die Frage auf, wie dies so wesentlich auf moderne Anschauungsweise begründete Drama uns doch so ganz ins Alterthum zu versetzen scheine. Liegt dies etwa nur in dem antiken Stoff? in der, durch einsichtiges Hereinziehen hellenischer Sagen, Sitten und Gebräuche hervorgebrachten antiken Färbung? in einer nach antiken Mustern gebildeten Sprache? So manche Erscheinung unserer Litteratur, welche bei diesen Bedingungen den Gegensatz des Antiken und Modernen nur um so schärfer hervortreten läßt, kann uns schon belehren, daß der Grund tiefer liegen müsse. Goethe erkannte das Wesen des hellenischen Geistes, das, was der Kunst dieses Volkes ihren eigenthümlichen Charakter gegeben hat, oder vielmehr er fand es in seiner eigenen dichterischen Natur. Dieses ist das Maaß. Das

Maaß in den sittlichen Motiven, das Maaß in der Composition des Drama, das Maaß in Form und Sprache hat der Iphigenia diese vollendete Klarheit und Ruhe, diese in sich geschlossene Sicherheit verliehen, welche sie den großen Meisterwerken des Alterthums an die Seite stellen. Wo wäre ein tragischer Stoff zu finden, der gräßlichere Ereignisse in sich schlösse, der furchtbarere Leidenschaften, heftigere Kämpfe der Seele schilderte, und das Gemüth in seinem Innersten mächtiger aufregte? Aber diesen Sturm hat der Dichter besänftigt, alles Wilde und Harte gebändigt, und ohne der lebensvollsten Wahrheit Eintrag zu thun, selbst das Furchtbarste und Entsetzlichste durch den Zauber des Sittlichen und des Schönen geadelt und verklärt. Ruhig und natürlich entwickelt sich vor uns der Gang der Begebenheiten! Wie auch unsere Theilnahme gespannt wird, stets fühlen wir uns durch die Ruhe und Weisheit des Meisters von dem bloß stofflichem Interesse befreit und in die höhere Sphäre des rein künstlerischen Genießens versetzt. Selbst in der Beschränkung auf eine geringe Anzahl von Personen zeigt sich das antike Maaß. Der Dichter der attischen Tragödie war zur Zeit ihrer schönsten Blüthe auf drei Schauspieler angewiesen; eine nähere Betrachtung ihrer Meisterwerke läßt auch in dieser scheinbaren Einschränkung jene Weisheit wahrnehmen, welche die gegebenen Bedingungen der Kunstschöpfung freiwillig anerkannte, und das dadurch gebotene Maaß nicht als eine drückende Fessel, sondern als die naturgemäße Begränzung ansah, innerhalb deren Gesetz und Ordnung walten. So hat auch Goethe, den vielleicht zunächst äußere Umstände auf wenige Personen beschränkten, mit bewußter Kunst in der Iphigenia jene Dreiheit der redenden Schauspieler nicht überschritten, welche die Aufgabe der dramatischen Darstellung zu lösen im Stande ist. Diese Einfachheit bringt, weit entfernt Dürftigkeit zu erzeugen, jene Klarheit hervor, welche uns die handelnden Personen nicht nur in scharfen, fest gezeichneten Umrissen, sondern in plastischer Rundung zeigt, daß wir ihre ganze völlige Gestalt wahrzunehmen und gleichsam ringsherum gehend von allen Seiten sie zu betrachten meinen. Wie sich in den Werken der antiken Kunst überall das Bestreben zeigt, die Gestalten so zusammenzuordnen, daß keine die andere decke, sondern jede selbständig hervortrete, rein und scharf sich absondere, damit ihre Beziehung zueinander

und zum Ganzen deutlich hervortrete, so gewahren wir auch in der Iphigenia dieselbe Einfachheit und Klarheit, Bestimmtheit und Deutlichkeit der Gruppirung, wie der einzelnen Figuren.

Endlich ist jenes Maaß auch in der äußeren Form der Darstellung nicht zu verkennen. Schon darin bewährte Goethe ein antikes Gefühl, daß er sich, gegen die herrschende Ansicht jener Zeit, zur rythmischen Behandlung dieses Stoffes getrieben fühlte. Unerhört war bei den Alten Poesie ohne den Vers; erst das völlige Aufgehen des Inhalts in der Form vollendete das Kunstwerk. Auch ist ja der Rhythmus der Verse recht eigentlich das Maaß der dichterischen Darstellung. Auf leichtem Fittig trägt er die Darstellung in ein höheres Gebiet, und hält sie gleichwohl mit starkem Arm fest umschlossen, daß freier Schwung und strenge Gesetzmäßigkeit sich in ihm einigen. Eine Vergleichung der prosaischen und poetischen Iphigenia[1] wird jeden bald überzeugen, welche Macht der Vers übt, wie durch ihn alles Gemeine abgestreift, wie oft durch geringfügige Aenderungen und wie von selbst dem Ganzen die schönste Haltung und Würde, mit einem Worte, das wahre Maaß gegeben ist. Die Sprache endlich bewährt, frei von gesuchter und erzwungener Nachahmung des Antiken, in der natürlichen Entfaltung der eingeborenen Kräfte den wahren Adel der Einfachheit; in ihrem durch die höchste Kunst beherrschten Reichthum zeigt sie im ruhigen Gang der Erzählung, im belebten Wechselgespräch, im Pathos der Leidenschaft, im lyrischen Schwunge dieselbe Klarheit, Kraft und Anmuth, kurz die vollendete Schönheit.

1 Das Manuscript der ersten Bearbeitung, zum Theil von Goethes Hand geschrieben, und von diesem an Knebel geschenkt (Aus Herders Nachlaß I, S. 149 f. Knebels Briefw. m. s. Schwester Henriette. S. 136 f.), ist jetzt auf der Berliner Bibliothek. Eine Abschrift der zweiten in Verse abgetheilten Bearbeitung von Lavaters Hand ist auf der Bibliothek in Dessau (Blätter f. litt. Unterh. 1834 N. 24). Von der dritten Bearbeitung sind mehrere Abschriften vorhanden. Zuerst wurde eine in Gotha befindliche durch Jacobs bekannt (verm. Schr. I S. 62. VI S. 429 ff.), nach einer Oldenburger gab sie Ad. Stahr heraus (Oldenb. 1839). Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethes Iphigenia stellte Düntzer zusammen (Stuttg. 1854).

Bildungsgang eines deutschen Gelehrten am Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Die naive Schilderung, welche Thomas Platter in seiner Selbstbiographie von dem Leben und Treiben unter den fahrenden Schülern und seinem ferneren Bildungsgang gibt, ist aus Freytags Bildern allgemein bekannt. Wenn die lebendige Anschaulichkeit seiner Darstellung auch gar keinen Zweifel zuläßt, daß er eigene Erlebnisse mit der treuesten Wahrheit wiedergibt, so machen doch seine Berichte auf uns einen so seltsamen Eindruck, daß man geneigt sein könnte, ungewöhnliche und ausnahmsweise Erfahrungen darin zu sehen. Man wird daher auch einen andern Erzähler nicht ungern hören, der bezeugen kann, wie das, was uns jetzt so schwer begreiflich erscheint, einst an der Tagesordnung war. Ein Benedictinermönch, später Prior des Klosters Laach am Rhein, Johannes Piemontanus (aus Miltenberg), hat in einem an seinen geliebten Bruder Philippus Haustulus (Drunck), Schulmeister in Münster- und Westphalenland, gerichteten Reisebuch (Odeporicon) seine Lebensreise, namentlich seine Jugend und seinen Bildungsgang ausführlich geschildert[1]. Als Gelehrter schreibt er lateinisch, in fließender Sprache, die durch Citate und Anspielungen von seiner classischen Lectüre Zeugniß ablegt, doch läßt das fremde Kleid nirgend Unmittelbarkeit und Frische lebendiger und treuer Jugendeindrücke vermissen. Wer aus seiner Handschrift ihm nacherzählt, muß freilich beträchtlich kürzen, aber er würde ihm Unrecht thun, wenn er ihn nicht in der Muttersprache einfach und ohne classische Reminiscenzen reden ließe.

1 Eine Handschrift desselben ist auf der Universitätsbibliothek in Bonn.

Grenzboten 1868 I S. 481 ff.

Johannes Butzbach wurde in Miltenberg im Jahr 1478 geboren, der Sohn Meister Conrads, eines ehrsamen, nicht unbemittelten Webers. Als kleines Kind nahm ihn die Schwester seines Vaters, die in kinderloser Ehe mit einem reichen Mann lebte, zu sich und erzog ihn mit mütterlicher Liebe. Frühzeitig schickte sie ihn in die Schule; anfangs lockte sie ihn mit Brezeln, die er zur Belohnung erhielt, wobei er des horazischen Verses [1] eingedenk ist, daß

> manchmal auch liebkosende Lehrer den Knaben
> Backwerk spenden;

nachher hielt sie ihn mit Ernst zum Schulbesuch an und spart dabei auch die Ruthe nicht. Später dankte er ihr diese verständige Strenge — denn, sagt er wieder mit Horaz [2],

> Ward einmal er getränkt noch neu, so bewahrt die Gerüche
> Lange der Topf, —

der Knabe wußte sie aber noch so wenig zu würdigen, daß er sich, als er vier Jahre später nach dem Tode der mütterlichen Pflegerin ins elterliche Haus zurückkehrte, mit der Hoffnung tröstete, zur Schule werde er nun nicht mehr zu gehen brauchen. Darin täuschte er sich indessen; seine Eltern hielten ebenfalls auf fleißigen Schulbesuch, nur konnte die Aufsicht dort nicht so streng geführt werden. So brachte er manchen Tag im Kahn auf dem Fluß statt in der Schule zu und entschuldigte sich vor dem Lehrer damit, daß er zu Hause in der Werkstatt oder in der Küche gebraucht worden sei. Eines Tages hatte er vergessen, daß er an einem Fasttage hinter die Schule gegangen war und brachte als Entschuldigung vor, daß er auf den Braten habe achtgeben müssen. Für Versäumniß und Lüge mit Ruthen gestrichen, war er fleißig, solange ihn die Schmerzen der Striemen und Narben beim Sitzen warnten; bald verlockte ihn wieder das lustige Kahnfahren. Da erregte er einmal bei seinem Vater Verdacht, dem die lateinischen Vocabeln, die der Knabe als frisch gelernte nach der Schule hersagen mußte, so bekannt vorkamen, und am andern

1 Horaz Sat. I, 1, 25.
2 Horaz Epist. I, 2, 69 f.

Tage brachte die Mutter selbst ihn in die Schule und forderte den Lehrer auf, ihn nach Verdienst zu strafen. Unglücklicherweise hielt gerade der Unterlehrer Schule, ein roher, prügellustiger Mensch, der den Knaben ausziehen und an die Säule binden ließ und mit den Mitschülern um die Wette auf ihn losschlug. Auf der Straße hört die Mutter das Wehgeschrei des Geprügelten, kehrt um, dringt mit Gewalt in die verriegelte Schulstube und stürzt ohnmächtig zusammen, als sie ihr Kind unter barbarischen Mißhandlungen blutbedeckt an der Säule sieht. Nachdem sie zu sich gebracht worden war, nahm sie den Sohn mit und drohte dem Lehrer, daß er fortan kein Bürgerkind mehr mißhandeln solle. Auf die sofort ergangene Klage wurde er auch abgesetzt und zu der für ihn passenderen Stelle eines Stadtbüttels befördert. Später hat er dem ehemaligen Schüler die grausame Züchtigung reumüthig abgebeten.

Was nun zu machen? In die Schule konnte Hans nicht wieder gebracht werden, und doch stand des Vaters Sinn darauf, der Sohn solle studiren und geistlich werden. Da traf es sich, daß der große Sohn eines Nachbarn als fahrender Schüler (Beanus)[1] von der Hochschule in den Ferien nach Hause kam und von seiner Gelehrsamkeit und dem Studentenleben viel Gerede machte. Der erbot sich, wenn man den Knaben ihm anvertrauen wolle, väterlich für sein Wohlergehen an Leib und Seele zu sorgen, ihn zum Lernen und zu allem Guten anzuführen und nach einigen Jahren als perfekten Gelehrten wieder heimzubringen. Der Vater ging nach wiederholter Rücksprache mit dem vielverheißenden Beanus darauf ein, überantwortete diesem eine Summe Geldes und sagte ihm fernere Unterstützung zu, nur solle er für seinen Hans sorgen und es ihm nicht fehlen lassen. Der war froh, aus dem Ort zu kommen; er dachte nach dem Sprichwort, draußen in der Welt hingen die Bratwürste an den Zäunen und die Häuser seien mit Pfannkuchen gedeckt, und wer ihn fragte, dem versicherte er, unter zehn Jahren bleibe er nicht aus, aber dann käme er als Doctor heim. So rückte der Abschied heran. Der Vater versammelte die Angehörigen zum

1 Beanus ist eigentlich die Benennung für den noch nicht durch feierliche Deposition zum Studenten erhobenen Schüler, dann auch geringschätzig für den fahrenden Schüler überhaupt.

feierlichen Abschiedstrunk, gab dem Sohn mit vielen frommen Vermahnungen (die ein etwas Ciceronianisches Colorit bekommen haben) seinen Segen und begleitete ihn mit der Familie bis ans Thor. Die Mutter ging weinend und klagend noch eine Strecke weiter mit. Der Beanus, der merkte, daß auch dem Knaben weich ums Herz wurde, und fürchtete, er möchte am Ende wieder mit umkehren, redete ihr zu, sie ziehen zu lassen; es gehe ja nur nach Nürnberg, von wo sie durch Handels- und Fuhrleute immer gute Nachrichten von ihrem Ergehen bekommen würde. So trennte sie sich denn von ihnen und Hans schlich bitterlich weinend hinter seinem Beanus her, der ihm anfangs mit guten Worten tröstlich zusprach; je weiter sie sich entfernten, je weniger an ein Umkehren zu denken war, desto kürzer und härter wurden seine Weisungen an den Knaben, den er zu besserer Aufsicht vor sich hergehen ließ.

Nach einem Marsch von zwei Meilen machte der arme Junge schon im ersten Nachtquartier die Erfahrung, wie sein Beanus die Pflicht väterlicher Fürsorge auffaßte. Kaum im Wirthshaus angelangt, bestellte er ein reichliches Abendessen, ließ eine Anzahl armer Verwandter und Bekannter zusammenholen und tractirte sie von dem Gelde, das ihm Meister Conrad mitgegeben hatte, ohne sich um dessen Sohn zu kümmern. Als die mitleidige Wirthin fragte, ob nicht für den Burschen, der weinend am Ofen „in der Hell" saß, gesorgt werden solle, meinte der wackere Pflegevater, dem thue Schlaf mehr noth als Essen, und zum erstenmal mußte Hans hungrig zu Bett gehen. Das nächste Nachtquartier gab ihnen in Bischofsheim ein Weber, der bei Meister Conrad in Arbeit gestanden hatte; er nahm sich des Knaben an, verpflegte ihn gut, redete ihm wohlmeinend zu und richtete seinen Muth wieder auf, daß er getrost weiter zog. So kamen sie in Tagemärschen von zwei Meilen über Winsheim und Langezen (longus dens) endlich nach Nürnberg, das mit seinen Thürmen und Zinnen so weither sichtbar wurde, daß der ungeduldige Reisende das Ziel gar nicht erreichen zu können glaubte. Aber beim Eintritt in die Stadt sollte er gewahr werden, wie ein ABCschütze mit seinem Beanus seinen Einzug hielt. Nachdem dieser durch Erzählungen von den Herrlichkeiten Nürnbergs seine Erwartungen aufs höchste gespannt hatte, sagte

er zu ihm: „Weil du noch nie hier warst, mußt du dir das Gesicht mit Straßenkoth beschmieren lassen, und dann gehst du hinter mir her und unterstehst dich nicht, dich umzusehen oder mit offenem Maul die hohen Häuser anzugaffen; wenn ich in den Straßen auf dich warten muß, gibts im Wirthshaus jämmerliche Schläge." Mit unterdrückten Thränen schlich Hans hinter ihm drein, und kaum waren sie in der Stadt, so stürzten aus den Häusern die Schüler hinter ihnen her, machten ihm Eselsohren und verfolgten ihn mit Schimpfen und Spottreden bis zur Herberge, wo sie hörten, daß er als Schüler dort bleiben werde. Aber der Beanus fand bei näherer Nachfrage, daß hier noch zuviel Verkehr mit Miltenberg sei, sein Schüler konnte leicht Nachricht nach Hause gelangen lassen, oder auch wohl Gesellschaft zur Heimreise finden. Unter dem Vorwande, daß Nürnberg mit Studirenden überfüllt sei, wurde wieder aufgebrochen, um einen freien Platz in einer Burse [1] aufzufinden. Ueber Forchheim, das mit Recht den Ruhm seines weißen Brodes, mit Unrecht, wie Johannes kritisch bemerkt, den, die Vaterstadt des Pilatus zu sein, in Anspruch nahm, kamen sie nach Bamberg, welches ihm außerordentlich gefiel und durch eingerückte Verse aus Gotfrieds Chronik gepriesen wird. Im allgemeinen Armenhospital fanden sie zwar gute Aufnahme, aber der Rector Gymnasii verweigerte ihnen wegen der großen Zahl der Scholastici die Aufnahme und so ging es denn auf demselben Wege wieder nach Nürnberg zurück. Auf Johannes machte Nürnberg mit seiner Burg, seinen Reliquien und Reichsinsignien, seinem Verkehr mit reichen Handelsleuten aus fernen Ländern von Venedig bis Antwerpen den mächtigen Eindruck einer Weltstadt, wie sie Dr. Hartmann Schedel in seiner schönen Cronica beschreibe, dessen Angaben er aus eigener Anschauung bestätigt. Indessen war auch jetzt seines Bleibens dort nicht; sein Beanus, dem es ums Studiren gar nicht zu thun war, machte sich mit ihm wieder auf die Suche nach einer passenden Burse und zog als echter Bachant [2] mit seinem Schützen in Baiern umher. Dies müßige Vagiren war es, was ihm behagte, sein Schüler erinnerte sich

1 Burse hieß das Haus, in welchem Studenten zusammen unter Aufsicht wohnten.

2 Fahrender Schüler.

nicht, je ein lateinisches Wort von ihm gehört zu haben; von Lernen war daher nicht die Rede, wohl aber vergaß er, was er noch aus der Schule mitgebracht hatte. Solange nun das Geld reichte, das Meister Conrad beigesteuert hatte, wurde sorglos in den Tag hineingelebt; als das ausging, mußte der Schütz betteln. Der Beanus war dazu zu bequem, auch wußte er wohl, daß man ihm als einem großen starken Burschen Arbeit bieten, aber kein Almosen geben würde, der zehnjährige übelgehaltene Knabe konnte eher auf Mitleid rechnen. Kamen sie an einen Ort, so wurde Hans hineingeschickt, mußte sich durch grundlose Straßen, in deren Koth er oft bis über die Knie versank, und durch Schaaren bissiger Hunde, die ihn in Todesangst, auch wohl in wirkliche Todesgefahr brachten, durchschlagen und von Haus zu Haus Gaben heischen. Am Ausgang erwartete ihn dann sein Herr, der auf bequemen trockenen Wegen um den Ort herumgegangen war. Hatte er nichts oder nichts ordentliches bekommen, setzte es Schläge; brachte er etwas gutes mit, verzehrte es der Beanus und ließ ihm nichts oder den Abfall übrig. Dabei hatte er ihn immer in Verdacht, daß er von den geschenkten Lebensmitteln schon etwas verzehrt hätte, und pflegte das probate Bachantenmittel anzuwenden, daß er ihn warmes Wasser trinken und ausspucken ließ, um zu sehen, ob er nichts fettes im Munde hätte. Nun kam es nicht selten vor, daß mitleidige Frauen ihn ins Haus riefen, sich an den Tisch setzen ließen und gut bewirtheten; so oft der Beanus davon erfuhr, vergalt er es mit reichlichen Püffen und Schlägen.

Auf dieser akademischen Laufbahn wandelte der gute Hans fechtend über Culmbach und Hof nach Böhmen: dort fanden sie in Kaaden endlich eine Burse, wie sie dem Beanus zusagte. Der Stand der Studien war so niedrig, daß er trotz seiner Unwissenheit als ein Gelehrter großthun konnte. Sie theilten das Zimmer mit zwei alten Studenten, die auch ihre Schützen bei sich hatten. Wegen der starken Kälte pflegten die Jungen auf einer Bank über dem Ofen zu schlafen, von der Hans eines Nachts herunterstürzte, und weil er dabei nicht blos seinen Kopf, sondern auch den Ofen beschädigt hatte, bekam er noch tüchtige Schläge in den Kauf. Da es hier, wo alles bettelte, mit dem Betteln keinen rechten Fortgang hatte, verlangte der

Beanus, Hans solle durch Stehlen das Deficit ergänzen, aber dazu ließ er sich durch keine Mißhandlungen bewegen. Mit dem Frühjahr zogen sie nach Commotau, von da nach einigen Monaten durch die Pest wieder vertrieben, nach Machtau, wo sie nur einen fremden Schüler, einen Baiern, mit seinem Schützen fanden. Hier waren sie mitten unter hussitischen Ketzern, und der schlimmsten einer war der Herr der nahegelegenen Burg, ein grausamer Wütherich und in Zauberkünsten geübt, von dem man schreckliche Geschichten erzählte. Einen Kammerdiener, der es bei ihm nicht hatte aushalten können und entwichen war, hatte er trotz eines großen Vorsprungs durch seine „Nigromantik“ in seine Gewalt gebracht und zum Tode verurtheilt. Allgemein verwandte man sich für den Unglücklichen, der brav und beliebt war, die Geliebte des „Tyrannen“ bat ihn fußfällig um Gnade, seine eigene Mutter eilte herbei und beschwor ihn, sich nicht mit einem solchen Verbrechen zu belasten: vergebens, der Flüchtling wurde vor einer großen wehklagenden Menschenmenge ausgepeitscht und aufgehängt. Daran knüpft sich die Bemerkung, es gebe leider noch gar manche Edelleute, die, jemehr man sie bitte, nur um so härter und grausamer würden. Derselbe „Tyrann“ hatte seinen Koch auf einem Diebstahl ertappt; auch dieser wurde in den Thurm geworfen und sollte gehängt werden. Nun hatte der Koch einen Bären von Jugend auf gezähmt und ganz an sich gewöhnt; der Tyrann, von allen Seiten um Freilassung des Kochs bestürmt, erklärte zum Hohn, wenn der Bär ihn aus dem Thurm holte, wolle er ihm das Leben schenken. Und siehe da, der Bär zeigte menschliches Gefühl und menschlichen Verstand. Als zur gewohnten Zeit das Futter ausblieb, eilte er an den Thurm und gab durch Kratzen und Brummen seine Gegenwart zu erkennen. Dann packte er den Strick, an dem die Gefangenen heraufgezogen wurden, mit den Tatzen, warf das andere Ende mit dem daran befestigten Sitzbret in den Thurm hinunter dem Gefangenen unter beständigem Brummen zu und zog diesen glücklich aus dem Verließ wieder herauf. Zuerst hatte der Tyrann seinen Spaß an dem klugen Thier, nachher aber ärgerte es ihn, daß er deshalb hatte nachgeben müssen; er ließ den Bären in den Wald führen und mit Hunden hetzen, und da diese dem gewohnten Spielgenossen kein Leid anthun wollten, zwang er die

Jäger durch heftige Drohungen, ihn zu erschießen. Es war überhaupt eine unheimliche Gegend. Ein Vetter dieses Edelmanns hatte es durch unmenschliche Grausamkeit dahin gebracht, daß böse Geister seine Burg bei Nacht von Grund aus zerstörten; eine merkwürdige Begebenheit, die Butzbach in einem anderen Buch ausführlich erzählt hat. In der Nähe war noch ein Berg, in welchem Schätze verborgen waren, die nur ein unschuldiger Knabe sehen und heben konnte, jeden anderen erwürgten die schatzhütenden Geister. Dem Beanus gefiel diese Gelegenheit, ohne eigene Gefahr ein reicher Mann zu werden, er muthete daher Hans zu, den Schatzgräber zu machen. Die Geister brauchte der zwar nicht zu fürchten, aber das ganze Unternehmen erschien ihm so bedenklich, daß er sich weder durch Vorstellungen noch Schläge dazu bringen ließ. Der Beanus mußte sich es also an dem genügen lassen, was sein Schütz ihm erbettelte und — was hier nun nicht mehr zu vermeiden war — an Hühnern und Enten zusammenstahl. Dazu wußte er ihm als alter Praktikus sinnreiche Anweisung zu geben, während es übrigens mit dem Lernen schlecht bestellt blieb. Auch that es ihm zunächst mehr noth, böhmisch als lateinisch zu lernen, weil er sich auf seinen Bettelexpeditionen kaum zu helfen wußte. Da er es dabei meistens mit den Frauen zu thun hatte, bat er einen Mitschüler, ihn ein recht feines Compliment zu lehren, womit er auf hübsche Mädchen Eindruck machen könne. Dazu war der gern bereit; allein als Hans nach einigen Tagen mit der eingelernten Anrede bei der jungen Schwester eben dieses Mitschülers die Probe machte, sprang die entrüstet vom Stuhl auf, ergriff den Rocken und ging damit dem Complimentenmacher so ernstlich zu Leibe, daß dieser voll Schrecken rückwärts zur Thür hinausstolperte, einige junge Gänse zertrat und unter lauten Schmähungen des Mädchens über die Straße floh. Als er dem Mitschüler ganz bestürzt erzählte, was ihm für ein Empfang geworden sei, gestand ihm dieser lachend, daß er ihm die beleidigendsten Unflätereien beigebracht habe. Das ließ sich denn Hans zur Warnung dienen, auf diesem Wege keine fremde Sprache zu lernen.

Auch von da vertrieb sie eine Seuche, und nachdem sie einige Wochen in Carlsbad die Bäder gebraucht hatten, wandten sie sich nach Eger, wo sie nicht allein als Scholares zugelassen,

sondern bei reichen Leuten als Pädagogen für ihre Kinder, welche die Schule besuchten, angenommen wurden. Hier ging es Hans gut und er hätte etwas lernen können, aber sein Beanus, der jetzt ohne ihn bestehen konnte, gönnte ihm nicht, daß es ihm ebenso gut und vielleicht besser ging, als ihm selbst, war auch ebenso wenig gemeint, sein Recht, Vortheil von ihm zu ziehen, aufzugeben. Er vermiethete ihn daher an zwei ältere rohe Studenten, denen er den Winter über alle Dienste leisten und für die er betteln mußte. Als er auf Zureden der Eltern seines Zöglings sich dieser Knechtschaft zu entziehen suchte, lauerte ihm sein Beanus auf der Straße auf und schleppte ihn in die Wohnung seiner Gesellen. Dort zerschlugen ihn alle drei aufs entsetzlichste und sperrten ihn die Nacht in einer kalten Kammer ein; morgens wurde er, nachdem er für die Folge Gehorsam gelobt hatte, unter harten Bedrohungen entlassen. Als die Eltern seines Zöglings dies erfuhren, beredeten sie ihn, in ihrem Hause zu bleiben und das weitere abzuwarten. Am folgenden Morgen drang der Beanus mit seinen Gesellen und einer Schaar von Schützen ins Haus, um den Flüchtling herauszuholen; bewaffnet kam ihnen der Hausherr entgegen, schlug wie rasend blindlings auf sie ein und jagte den Haufen in die Flucht. Aber was half Hans dieser Sieg? Sein Beanus ließ ihm sagen, wenn er sich auf der Straße sehen ließe, würden sie ihn zerreißen; er wagte daher weder in die Schule zu gehen noch irgend ein Gewerbe zu bestellen. Endlich kam er zu dem Entschluß, die Schule aufzugeben, machte sich heimlich davon und kam glücklich wieder nach Carlsbad. Was aus seinem Beanus geworden sei, hat er nicht erfahren; nach Miltenberg hat er sich nicht wieder gewagt; seine beiden Gesellen wurden später wegen Diebstahls aufgehängt.

In Carlsbad ging der nunmehr zwölfjährige Hans, der auf eine Fortsetzung seiner Studien gänzlich verzichtete, in den Dienst einer vornehmen böhmischen Familie, die ihn mit sich auf ihre Güter nahm. Wie ein Höriger wurde er von einem Herrn an den andern verkauft, vertauscht, verliehen und bediente bald im Stall oder auf der Weide das Vieh, bald als Kämmerling oder Reitknecht in der Burg oder am Hoflager die Herrschaft. Fünf Jahre verlebte er unter mancherlei Abenteuern in einem Lande, dessen Sprache ihm, wiewohl er sie sich jetzt bald aneig-

nete, so barbarisch erschien, daß er, wenn die Burschen den Mädchen Ständchen brachten, immer glaubte, es werde Mord und Feuer geschrieen, weil alle sich bei den Köpfen haben. Fühlte er sich auch zu Zeiten geschmeichelt, wenn die Bauern, die jeden Fremden für einen Vornehmen hielten, ihn als Pan (Herr) Hansle anredeten, so stießen ihn doch Land und Leute ab, er konnte sich dort nicht heimisch fühlen. Von den Räuberbanden in den böhmischen Wäldern, von ungeschlachten Sitten, von Ketzerei und Aberglauben weiß er mancherlei zu berichten. Doch ließ er sich sympathische Curen wenig einladender Natur gefallen, deren Sündlichkeit ihm freilich später in der Beichte klar gemacht wurde; aber wahr muß wahr bleiben: geholfen hatten sie ihm. Doch als eine alte Hexe, deren es damals in Böhmen viele gab — diese war freilich aus Deutschland dahin gekommen —, sich erbot, in eine schwarze Kuh verwandelt ihn in einem Tag und einer Nacht über Berg und Thal, durch Wälder und Flüsse nach Deutschland zu tragen, verwünschte er sie, wo sie hin gehörte, ins höllische Feuer, so groß sein Verlangen nach der Heimath auch war. Aber ohne übernatürliche Künste fortzukommen war nicht leicht, überall paßte man ihm scharf auf und hielt seine guten Kleider und Sachen unter Verschluß. Die mußte er auch im Stich lassen, als es ihm endlich durch einen glücklichen Zufall gelang, seiner Herrschaft zu entwischen und dann über die Grenze zu kommen. Und als er erst in Deutschland war, da ließ es ihm keine Ruhe, bis er mit Hülfe wohlthätiger Menschen auch seine Vaterstadt erreichte.

Als Doctor kam er freilich nicht wieder nach Miltenberg und statt lateinisch brachte er nur böhmisch mit, die Freude über seine Wiederkehr bei Verwandten und Bekannten war darum nicht minder groß. Seine Mutter, die ihn schon verloren gegeben hatte, war überglücklich, aber mit einer Trauerkunde empfing sie ihn, die ihn bittere Thränen kostete: sein Vater war während seiner Abwesenheit gestorben. Die Mutter hatte sich wieder verheirathet, und in seinem Stiefvater Drunck fand er einen braven Mann, der ihn mit herzlicher Liebe aufnahm und für ihn Sorge trug, wie für sein eigenes Kind. Der Gedanke an gelehrte Studien wurde jetzt ganz aufgegeben; Hans entschloß sich Schneider zu werden. Man gab ihn zu einem tüchtigen Meister in einem benach-

barten Ort in die Lehre und bedang die Lehrzeit auf zwei Jahre. Sie wurden ihm herzlich sauer, er wurde schlecht und hart gehalten, mußte viele leidige Knechtsdienste thun; es war ihm auch gar nicht recht, so der Eitelkeit der Welt zu dienen — ein langes Register von Mustern und Stoffen zeigt noch seine gründliche Schneiderbildung —, und besonders beschwerte es sein Gewissen, daß er so manches gute Stück Tuch in den Kasten fallen lassen mußte, der unter dem Arbeitstisch stand und das Auge hieß, damit man den Kunden mit gutem Gewissen betheuern konnte, es sei auch nicht soviel zurückbehalten, als man im Auge leiden könne. Für alles entschädigte ihn der Gedanke: du bist in Deutschland! und endlich ging auch diese Prüfungszeit vorüber. Als freigesprochener Gesell besah sich Hans erst die Frankfurter Messe und nahm dann Arbeit in Mainz. Hier fand er Gelegenheit, mit Geistlichen zu verkehren, und besuchte fleißig die Klöster, zu denen er sich innerlich hingezogen fühlte. In diesem Umgang steigerte sich in ihm der Wunsch, selbst einem Kloster anzugehören, und er war glücklich, als er es dahin brachte, im Kloster St. Johannisberg im herrlichen gesegneten Rheingau als Laienbruder aufgenommen zu werden. Den Schnitt der Klostertracht hatte er in einem benachbarten Kloster in wenig Wochen gelernt, und nun saß er da in einer schönen über dem Krankensaal gelegenen Werkstatt mit köstlicher Aussicht und schneiderte für die Geistlichen, Laienbrüder und Dienstleute des Klosters. Auch sonst gab es in dem Kloster, wo es überhaupt rührig und fleißig herging, genug für ihn zu thun; außer manchem Kirchendienst mußte er im Hospital zur Hand sein, den Küchenmeister bei seinen Markteinkäufen, die Arbeiter im Weinberg und auf den Wiesen unterstützen, den Prälaten und die Conventualen auf Reisen zu Pferde begleiten. Er erinnerte sich auf einer Visitationsreise Tritheims mit im Gefolge gewesen zu sein. Hier wäre er nun ganz zufrieden gewesen, wenn nicht der Trieb zu studiren sich unbezwinglich wieder in ihm geregt und der Wunsch seines Vaters, daß er ein Geistlicher werden sollte, ihn wie zu einer Gewissenspflicht gemahnt hätte. Schon damals, als es beschlossen worden war, ihn zum Schneider in die Lehre zu geben, war ihm und seinem jüngeren Bruder die Gestalt des Vaters erschienen und hatte ihn wehmüthig flehend angeblickt. Und im Kloster kam eine

neue Vorbedeutung. Als er dort mit einem armen Kranken von seiner Sehnsucht nach dem geistlichen Stande sprach, löste sich die Hostie von der Wand, welche er zur Abwehr aller Versuchungen vor sich aufgehängt hatte, und fiel vor ihm nieder, was ihm der Greis wie in prophetischer Verzückung als ein glückverkündendes Zeichen deutete. Auch jüngere Geistliche redeten ihm zu und riethen ihm in die Schule zu gehen, von der sie kamen, die damals als die Schule aller Schulen galt, nach Deventer zu Hegius, an den sie ihm Empfehlungsbriefe mitzugeben versprachen.

Alexander Hegius, geb. um 1420 in Westphalen, eröffnete, nachdem er in Wesel und Emmerich Rector gewesen war, um 1465 in dem durch eine Seuche eben hart mitgenommenen Deventer die Schule, aus welcher, unter ihm und durch ihn gebildet, eine lange Reihe ausgezeichneter und tüchtiger Männer hervorging, die durch Schrift und Lehre an Schulen und Universitäten die classischen Studien als das Fundament geistiger Freiheit und Bildung begründeten. Namen wie Desiderius Erasmus, Hermann von dem Busche, Johann Murmel, Johann Cäsarius, Conrad Goclenius genügen, um zu zeigen, welche Schüler er bildete. Klaren und kräftigen Geistes vermochte er, ein Schüler von Thomas a Kempis, die Fesseln der scholastischen Disciplin abzustreifen und verschmähete nicht, von jüngeren Mitschülern und Freunden, denen es gelungen war, in Italien an der Quelle des Humanismus zu schöpfen, wie Rudolf Agricola und Rudolf von Lange, noch zu lernen, um sich der griechischen und lateinischen Sprache völlig zu bemeistern. Unbestritten ist sein Verdienst, die Methode des Unterrichts gereinigt und vereinfacht, die alten Lehrbücher verbannt oder verbessert, die Lectüre der Alten in ihr Recht eingesetzt, der Schulbildung die Richtung gegeben zu haben, welche sie zur Trägerin eines neuen geistigen Lebens machte. Er war eine jener geborenen Lehrernaturen, welche unwillkürlich durch ihr Wesen, durch Erscheinung, Behaben und Leben belehren, bilden und erziehen, die in den verschiedensten Schülern die geistige und sittliche Kraft wecken und stärken, auf jeden seiner Art gemäß einwirken, und in dieser Thätigkeit ihre volle Befriedigung finden. Wie Erasmus nichts an ihm auszusetzen weiß, als daß er für seinen Ruhm als

Schriftsteller nicht besorgt genug gewesen sei, so verstand er auch nicht, Geld und Gut zu sammeln. Bei dem außerordentlichen Zudrang zu seiner Schule erwarb er nicht wenig, lebte einfach, und hinterließ doch bei seinem Tode kein Vermögen; er war ein Vater seiner dürftigen Schüler gewesen, und hatte mit ihnen getheilt, was ihm die bemittelten zahlten. Ein Blick auf den sittlichen Ernst und die edle Bescheidenheit einer so großartigen, tiefgreifenden Wirksamkeit vermag uns zu entschädigen, wenn auf die Anfänge der Humanitätsstudien in Deutschland kaum ein Streiflicht von dem hellen Glanze fällt, in welchem sie in Italien strahlen und nur zu oft auch prunken.

Nicht ohne Mühe erlangte Johannes von dem Abt — zugleich mit seinem Eintritt war Johann von Siegen zum Abt erwählt worden — die Erlaubniß, in Deventer wieder die Studien zu beginnen, und stellte sich mit Empfehlungen wohl versehen dem verehrten Rector vor. Hegius prüfte ihn und schüttelte den Kopf, denn der neue Schüler wußte auf gar keine Frage rechten Bescheid zu geben; nur weil die Briefe gar so dringlich lauteten, setzte er ihn zur Probe in die siebente Classe, um mit den kleinen Knaben die Anfangsgründe der Grammatik zu lernen. Er bestand die Probe nicht, Hunger und Kälte, Scham und Verlegenheit trieben ihn bald, die Schule im Stich zu lassen; er war froh, daß man ihn in seinem Kloster wieder als Laienbruder aufnahm. Und doch ließ es ihm nun hier keine Ruhe, daß er nicht Geistlicher werden sollte. Als er einstmal den Abt nach Frankfurt begleitete, traf er dort seine Mutter. Diese, welche den sehnlichen Wunsch ihres verstorbenen Mannes nicht aus dem Sinne brachte und von einem Priester in Aschaffenburg die prophetische Verheißung erhalten hatte, er werde noch in Erfüllung gehen, flehte den Abt fußfällig an, er möge ihren Sohn sich zum Geistlichen bilden lassen. Dieser wies die Frau zwar hart und streng zurück, aber heimgekehrt in sein Kloster, fühlte er sich doch beunruhigt, ließ den Laienbruder kommen und forderte ihn freundlich auf, sich gegen ihn auszusprechen. So ermuthigt, legte ihm Johannes seine Noth, seine Wünsche und seine Zweifel so aufrichtig dar, daß der Prälat nun selbst ihm zuredete, wieder auf die Schule zu gehen und standhaft sein Vorhaben zu Ende zu führen.

Zunächst ging er nach Miltenberg, um mit den Seinigen

für den längeren Aufenthalt in Deventer das Nöthige zu berathen und zu rüsten. Er fand den biedern Stiefvater bereit, alles für ihn zu thun, was in seinen Kräften stand, ja sein Eifer ihm zu helfen führte noch eine heftige Familienscene herbei. Er hatte fünf Gulden für ihn zusammengebracht und verlangte nun von der Frau, daß sie einen Gulden, den sie von ihrem seligen Manne als Morgengabe erhalten hatte, ihm auch noch geben sollte. Als sie sich dessen beharrlich weigerte, weil sie dem Johann bereits einen heimlich gesparten Gulden zugesteckt hatte, gerieth er in einen solchen Zorn, daß er sich thätlich an der Frau vergriff. Johannes, der vergeblich die Eltern auseinander zu bringen versuchte, stürzte auf die Straße hinaus und betheuerte weinend, um solchen Preis wolle er nicht auf die Schule ziehen, nicht Geistlicher werden. Der Vater, rasch zur Besinnung gebracht, eilte ihm nach und holte ihn wieder herein; der Friede wurde hergestellt und die Mutter rückte mit dem Gulden heraus, den der Sohn ihr beim Abschied schweigend in die Hand drückte.

Den Main und Rhein herab fuhr Johannes zu Schiff bei günstigem Wetter in neun Tagen nach Deventer. Hegius nahm den wiederkehrenden als letzten Schüler in seine Schule auf, denn fünf Monate darauf starb (1498) der allverehrte Mann, dessen letztes Dictamen ein Lobgedicht auf sein geliebtes Deventer war, aufrichtig und tief betrauert, auch von unserem Johannes, der von ihm in einer anderen Schrift eine Charakteristik entworfen hat, während er sich hier begnügt, ehrende Zeugnisse in Versen und Prosa von Männern, die besser wären als er, von Erasmus, Agricola, Hebius und Hermann von dem Busche zusammenzustellen. Gern erführe man nun genaueres über die Einrichtung der Schule, über Lehrmethode und Disciplin, über das Leben der Lehrer und Schüler, allein leider hat Johannes seine Studien in Deventer nicht so eingehend geschildert, als die Irrfahrten seiner Jugend; der regelmäßige, stufenweise fortschreitende Gang des Unterrichts bot der Erinnerung und der Erzählung ungleich weniger Reiz dar. Leicht wurde es ihm dort nicht. Die Prüfung beim Rector führte ihn diesmal in die achte Classe, wo er bejahrte Mitschüler fand, die zum Theil die Furcht vor den Soldaten in die Schule getrieben hatte; einer mühte sich dort schon vier Jahre vergeblich ab, lesen zu lernen. Rasch überwand

er diese und die folgenden Classen, und als er die fünfte erreicht hatte, war ihm durch die Aufnahme ins Haus der Brüder des guten Willens eine große Hülfe bereit. Zwar hatte es ihm an Unterstützung in der wohlhabenden und wohlthätigen Stadt nicht gefehlt, namentlich hatten sich ein Canonicus von Zütphen und eine mildthätige reiche Frau seiner angenommen. Es that auch noth, denn fast unausgesetzt ward er von schweren Krankheiten mancherlei Art heimgesucht, die ihn am Arbeiten hinderten und seinen Muth auf harte Proben stellten. Doch auch in der Krankheit sollte er Gottes Finger erkennen. Schon war er, wie viele, so verzagt geworden, daß er fortzugehen beschlossen und den Tag der Abreise festgesetzt hatte, als er am Abend vorher von einem Fußübel befallen wurde, das ihn zurückhielt. Und wie er so dalag, erhielt er die Nachricht von seiner heiß ersehnten Versetzung in die vierte Classe, die seine Zuversicht wieder belebte und ihm neue Kraft gab, daß fortan kein Zweifel an der Fortsetzung seiner Studien in ihm mehr aufkam. Den kräftigsten Rückhalt gewährte ihm dabei das Fraterhaus der von Gerhard Groote am Ende des vierzehnten Jahrhunderts gestifteten Brüderschaft des gemeinsamen Lebens. Diese Genossenschaft trat, ohne durch ein eigentliches geistliches Gelübde sich zu binden, zu dem Zweck zusammen, durch Predigt und Unterricht das geistige und sittliche Leben des Volks zu heben und zu fördern, und jede darauf gerichtete Thätigkeit, auch Abschreiben und Buchbinden, durch innern wie äußern Beistand zu unterstützen. Sie beweist in ihrer Ausbreitung und Verzweigung über ganz Norddeutschland, wo sie mit außerordentlichen Mitteln ausgerüstet eine große und bedeutende Wirksamkeit ausübte, wie tief das Bedürfniß geistiger Bildung im Volk empfunden und gefaßt wurde, und wie man von Anfang an bestrebt war, in unscheinbarer Thätigkeit für die Volkserziehung eine feste Grundlage in der Schule zu gewinnen. Diese allein hat es möglich gemacht, daß die humanistischen Studien, nachdem sie in Italien und Frankreich nach einer glänzenden Blüthezeit rasch abgewelkt waren, in Deutschland nicht blos eine Nachblüthe hervorrufen, sondern Früchte zeitigen konnten, die hoffentlich ein unveräußerliches Erbe unserer Kunst, Litteratur und Bildung bleiben werden. — Die reichen Stiftungen der Brüderschaft in Deventer gaben in mehreren wohl eingerichteten Häusern zahlreichen Schü-

lern Wohnung, Nahrung und Pflege und sonst jegliche Förderung bei ihren Studien. Sie nahmen dieselben aber erst auf, wenn sie bis zur fünften Classe vorgerückt waren, um eine Bürgschaft zu haben, daß sie wirklich bei den Studien aushalten würden. Hier fand nun auch Johannes Aufnahme, der, nachdem er ein Jahr unter Magister Gotfried in der fünften und ebenfalls ein Jahr unter dem Baccalaureus Juris Johann von Benzey in der vierten Classe studirt hatte, dann in der dritten an Bartholmäus von Köln einen vorzüglichen Lehrer fand, der mit gleichem Eifer für sich seine Studien forttrieb, als sei er noch ein Schüler, und wißbegierige Schüler in alle Wege thätig zu fördern bestrebt war. Aber jetzt traten Verhältnisse ein, welche Johannes bestimmten, nach einem Aufenthalt von vier Jahren gegen seine Wünsche die Schule in Deventer zu verlassen und in den Orden als Geistlicher einzutreten. So hoch stand damals das Ansehen dieser Schule, daß einer, der auch nur die fünfte Classe erreicht hatte, für besser vorbereitet zum geistlichen Stand galt, als wer sonst irgendwo die höheren Classen absolvirt hatte.

Wir verfolgen die geistliche und litterarische Laufbahn des Johannes nicht weiter. Er war ein fleißiger Schriftsteller in Prosa und in Versen. Zwar hat er sich durch seine Polemik gegen Wimpheling zu Gunsten der mönchischen Gelehrsamkeit einen Ehrenplatz in dem Gedicht des Johannes von Schweinfurt in den Briefen der Dunkelmänner erworben; doch kann sein Reisebuch von fleißiger Lectüre und stilistischer Gewandtheit Zeugniß ablegen, welche ihn als einen nicht unwürdigen Zögling der Schule von Deventer charakterisiren.

Bonn, Druck von Carl Georgi.






Princeton University Library
32101 064229105

